Vincenzo Scuderi

# La Madonna di Trapani e il suo Santuario



Lo sviluppo storico-religioso, ma anche artistico e culturale, del piccolo cenobio impiantato dai monaci carmelitani provenienti dalla Palestina sulla spiaggia orientale trapanese, inizia tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, dopo l'arrivo del toccante simulacro in marmo di una Madonna con il Bambino, scultura pisana del 1360 c., poi comunemente nota come "La Madonna di Trapani". Ma già dagli inizi del Trecento, ad onor del vero, convergenti interessi dell'Ordine, della Città e della Corona aragonese, avevano provveduto a dotarlo di una monumentale e "munita" chiesa a tre navate, di aggiornata cultura gotica. Ispirate, poi, dall'intenso carisma devozionale dell'anzidetto Simulacro, sorgeranno fra i primi decenni del Quattro e i primi del Cinquecento, cinque monumentali ed autonome cappelle patronali-funerarie o solo devozionali; tre delle quali di originale e tipico linguaggio in cui complesse esperienze e fermenti di gusto di promotori ed autori fondevano armoniosamente "tradizione" e "innovazione", Tardo-gotico e Rinascimento.
La Riforma cattolica a sua volta, fra XVI e XVII secolo, rinnovò ed ampliò profondamente sia i principali arredi chiesastici che le strutture funzionali e rappresentative del convento medievale, che ora diveniva anche sede di Provincia carmelitana e di "Studio", appunto, per la Provincia stessa. Visitando il Museo regionale Pepoli (che oggi ne occupa i locali) si può ancora leggere, sotto l'epidermide barocca con cui ci si presenta, il nobile ed organico respiro tardo-rinascimentale impresso dai promotori e progettisti cui si deve quel "grande rinnovamento". Ultima grande stagione, religiosa e culturale al tempo stesso, della vita del Santuario, fu quella che alla metà del Settecento, vide la totale trasformazione dell'interno gotico a tre navate nell'unica e piuttosto fredda aula barocca di cui tuttora fruiamo.
Su tale ricco complesso architettonico e arredativo, spesso di rilevanti connotazioni storico-artistiche, "letture" più o meno occasionali o celebrative e "studi" veri e propri (accademici, istituzionali o di liberi ricercatori...) si sono succeduti, pur a larghi intervalli e con diversi tagli e livelli, dal Sei al Novecento specialmente; dal "complessivo" apologetico-religioso (Nobile, 1698) o storico-descrittivo a carattere antologico (Mondello, 1878; Monaco, 1981), allo "specialistico-settoriale", del secondo Novecento soprattutto, di varie paternità ed estrazioni, qui impossibili a ricordare. Mai, tuttavia, si era preso organicamente in esame l'intero patrimonio nella sua sequela storico-tipologica; tanto meno con un filo conduttore unico e ben definito. È questo il compito che si è assunto l'autore del presente libro, scegliendo il filo della cultura figurativa e riprendendo, per l'occasione, le sue lontane ricerche universitarie; per aggiornarle soprattutto sul piano archivistico e dell'analisi figurativa, onde colmare lacune (a cominciare dalle sue proprie), leggere meglio dati e forme, valori, paternità, significati e quant'altro. Spera, così, anche mediante il corredo delle non poche immagini scelte per i vari capitoli, di aver apprestato, per il fedele, il visitatore o lo studioso stesso un quadro di conoscenze se non proprio esaustivo abbastanza ampio ed organico del patrimonio religioso e storico-artistico anzidetto e di averlo fatto in maniera abbastanza chiara e piana da assecondare non solo l'interesse ma anche il piacere conoscitivo del lettore.

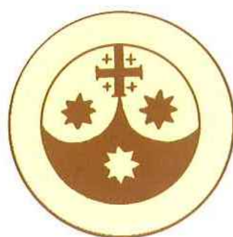
Vincenzo Scuderi

# La Madonna di Trapani e il suo Santuario

## Momenti, opere e culture artistiche

Edizioni del
Santuario della Madonna di Trapani
2011

Progetto grafico *Giuseppe Scuderi*
Documentazione fotografica attuale *Giuseppe Scuderi, Palermo; Nino Lombardo, Trapani; Michele Fundarò, Trapani*
Stampa *Litotipografia Nuova Stampa - Trapani*



JMJEA

A coronamento della fausta ricorrenza del 1° centenario dell'elevazione a Parrocchia, dedicata a Maria SS. Annunziata, eretta dal Vescovo di Trapani Mons. Francesco Maria Raiti, carmelitano di V.M., il 15 dicembre 1909, è con animo grato all'Autore della presente opera che la comunità carmelitana di Trapani, da otto secoli in questo mariano cenobio, ha il piacere di editare il presente libro dal titolo "La Madonna di Trapani e il suo Santuario", dovuto alle diuturne ricerche del prof. Vincenzo Scuderi, eminente studioso delle realtà dell'Annunziata di Trapani.

Sorretti dalla memoria storica e proiettati verso il Regno di Dio, la celebrazione del centenario è stata e continua a volere essere un'opportunità di grazia sotto il patrocinio della Vergine Maria, Madonna di Trapani, Decoro del Carmelo e di S. Alberto degli Abbate, patroni, in questa Chiesa Santa di Dio che è in Trapani, nell'anno XI del Magistero di Mons. Francesco Micciché, Vescovo.

Ci è gradito pertanto proporre la pubblicazione – una pietra miliare della storiografia del Santuario – e offrirla alla città, alla diocesi, ai carmeli, ai cultori dell'arte e a quanti, sostenitori e fedeli, vicini e lontani venerano la Madre di Dio, Annunziata del Signore.

La Comunità Carmelitana dell'Annunziata
Trapani

*Trapani, lì 15 Ottobre 2010*
*Festa di S. Teresa di Gesù Carmelitana,*
*Dottore della Chiesa*

La Madonna di Trapani e il suo Santuario : momenti, opere e culture artistiche
/ Vincenzo Scuderi. – Trapani: Edizioni del Santuario della Madonna di Trapani, 2011.
1. Santuario della Madonna di Trapani.
726.109458241 CDD-22 SBNPal0233058
CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace

## Premessa dell'autore

A distanza di oltre sessant'anni dalle mie dolci-amare ricerche per la tesi di laurea (eravamo nell'immediato dopoguerra e i miei studi si erano potuti svolgere tra non poche difficoltà) il compianto Parroco Padre Enrico Pinci mi proponeva di riprendere in mano la mia tesi storico-artistica su "La Madonna di Trapani e il suo Santuario" per ricavarne un libro da editare, con lo stesso titolo, in occasione del primo centenario dell'istituzione parrocchiale (1909-2009) e a cura della stessa.

Pur consapevole dei tanti nuovi disagi contingenti (a cominciare dalla lontananza dalla città ormai da tanti anni e dalle difficoltà di rientrarvi per i tempi congrui alle nuove ricerche), ho accettato di buon grado la proposta.

Mi si offriva, infatti, la possibilità di una doppia gratificazione, culturale e morale: quella di "rileggere" con cognizioni e visuali più mature ed aggiornate (atte a farmi correggere anche qualche mio stesso errore in pubblicazioni precedenti) l'ampio patrimonio storico-artistico che mi aveva appassionato per la tesi; e quella di fare qualcosa di più organico ed ampio se non esaustivo rispetto ai testi sin qui disponibili, sia per gli studiosi che per i fedeli e i visitatori in genere, per la conoscenza e fruizione di quello stesso patrimonio.

Che è frutto, giova sempre ricordarlo, della devozione e dell'attaccamento della città di Trapani (ma non solo) al toccante e venerato simulacro della Vergine. Ma nasce, al tempo stesso, dalle zelanti cure e promozioni religiose ed umane, culturali ed artistiche, dei Padri Carmelitani sin da quando, nel tardo Trecento, ebbero in consegna dalla città il simulacro stesso.

Occorre anche dire, sul piano dei contenuti, che al di là di alcuni studi settoriali e specialistici (sulla statua medievale della Madonna, le cappelle cinquecentesche, la chiesa settecentesca, gli ex voto d'argento e d'oro...) mai il grande complesso chiesastico e conventuale è stato oggetto di quello studio complessivo (ed analitico al tempo stesso) che la varietà, il rilievo, il susseguirsi e l'intrecciarsi di culture e linguaggi attraverso i secoli fra "tradizione" e "innovazione" – a volte nella stessa operazione, come nei quadri settecenteschi della "chiesa grande" o nelle tele ottocentesche della Cappella della Madonna – avrebbero certamente meritato.

Accettato l'incarico, occorreva, però, decidere sulla via da seguire: se, pur mirando a cogliere tutti i fatti e valori rappresentativi di epoche e linguaggi, bastasse soffermarsi sulle emergenze più emblematiche degli stessi; o se ricercarne e coglierne per esteso e in appositi capitoli, almeno per quanto possibile, tutte le testimonianze di qualche significato storico-artistico; sia che fossero chiaramente ancor oggi leggibili o da ricostruire idealmente nella loro originaria fisionomia (più o meno ampiamente perduta) con i supporti archivistici e/o storiografici o con l'aiuto di frammenti superstiti o con riferimenti ad analoghe opere e culture storiche; quasi ovviamente la scelta cadeva su questa seconda tipologia. Dopo la scelta del metodo e dell'itinerario da percorrere e preso atto della limitatezza dei moderni studi, restava da riflettere su quali aspetti ed argomenti del secolare intreccio di strutture, arredi e culture del grande complesso carmelitano occorreva concentrare nuove o rinnovate ricerche in funzione di una più completa ed adeguata conoscenza storica, culturale ed artistica delle opere relative.

In questo senso, già a monte del "costruito" (del sec. XIV, che ancora in buona parte possiamo leggere) erano le notizie sui primordi del cenobio carmelitano, che presentavano l'opportunità di alcune puntualizzazioni, inerenti soprattutto al contesto territoriale sotto il profi-

lo religioso nonché delle oblazioni nobiliari e fondative del cenobio stesso; cosa che ho cercato di fare, pur con molta limitatezza, dedicando il secondo capitolo alle "Radici del luogo di culto".

Quanto, poi, al "costruito" (in senso lato) nell'arco di sei secoli almeno, diversi erano i temi e gli argomenti che, quasi scontatamente, postulavano nuove attenzioni, ricerche e presentazioni adeguate, per una moderna conoscenza e fruizione dei rispettivi manufatti.

A mo' di esempio, per ogni preventivo interesse del lettore e per i motivi sinteticamente riportati a margine... ne indico alcuni qui appresso.

*La Chiesa trecentesca*; sin qui scientificamente nota solo per una assai breve nota tipologica (Spatrisano, 1972), meritava certamente una più ampia conoscenza delle sue peculiarità originarie attraverso una piena rassegna delle non poche sopravvivenze materiali (ancorché, talvolta, poco accessibili) ed attraverso un'attenta osservazione delle varie immagini di disegni e stampe dei secc. XVI-XVIII, che ce ne mostrano anche alcuni originari elementi poi rimossi o alterati; un campaniletto ottagono, un portichetto a capanna quasi subito aggiunto al prospetto, il tiburio-torre poi rialzato nel Settecento, il transetto sopraelevato, parzialmente ancora esistente ecc.

*La Cappella dei Pescatori*; una delle più suggestive aggiunte devozionali di corporazioni artigiane al complesso che ospitava il venerato simulacro della Vergine, fra Quattro e Cinquecento. Per vari motivi di carattere storiografico e documentario ma anche per una più ampia analisi della struttura e del suo apparato decorativo, non poteva essere più condivisa la lettura unitaria di tempo e linguaggio primo-quattrocentesco avanzata decenni addietro da alcuni studiosi. Si tratta, infatti, come si vedrà nel dettaglio dell'apposito capitolo (VI) di opera realizzata in tempi e modi diversi, a partire non dagli inizi ma dagli ultimi decenni del XV secolo.

*La Cappella della Madonna*; se lo scopo del libro era, quale in effetti è, quello di mettere a fuoco ed evidenziare più puntualmente che in passato i valori culturali ed artistici configuratisi nel Santuario attraverso i secoli, anche e soprattutto la Cappella della Madonna - cuore emblematico, del resto, del Santuario stesso - aveva bisogno di nuove e specifiche ricerche. Sia per mostrarne, sia pure per frammenti, aspetti inediti del costruito, sia, soprattutto, per evidenziarne la straordinaria funzione di contenitore e catalizzatore al tempo stesso (quasi ad ogni ventennio, specie fra XV e XVII secolo) di correnti, gusti e culture artistiche avvicendatesi in ambito siciliano quanto meno.

*Il grande rinnovamento chiesastico e conventuale del periodo della Riforma fra il XVI e il XVII secolo;* si trattava, in questo caso di un ampio ed intricante tema di lettura con visuale unitaria (mai posto, in tal senso, in alcuna sede) di tutta una serie di grandi e piccoli manufatti, architettonici soprattutto, la cui esecuzione si scala nell'arco di circa mezzo secolo, a cavallo fra il XVI e il XVII, ma quasi sicuramente coordinata e rispondente ad un grande disegno di rinnovamento chiesastico e conventuale, forse (per peculiari motivi locali) avviato prima ma dovuto soprattutto all'input della Riforma cattolica, fortemente avvertito dalla comunità carmelitana. In ambito conventuale, ad esempio, un'impronta di cultura e di gusto classicista sembra così trasparente, pur al di sotto dell'epidermide barocca, nello scalone, nell'aula capitolare e nella confinante sacrestia a colonne libere parietali, nel chiostro (degno di un Cinquecento toscano) da legittimare quesiti e dubbi circa una visuale programmatica di tardo cinquecento inclusiva di opere funzionali da scalare necessariamente anche in lunghe prospettive.

Tanto più tali quesiti e dubbi possono legittimarsi quando apprendiamo (Di Ferro, 1830)

che la morte, nel 1611, dello straordinario Priore, Egidio Onesti, che aveva promosso e gestito tale rinnovamento nell'ultimo quarto del XVI secolo, suscitò grande rammarico "per i tanti suoi progetti rimasti interrotti".

Ma su tale argomento devo rimandare, ormai, al testo (cap. IX) in cui ho cercato di raccogliere con qualche ordine l'ampia materia di riferimento, committenza, opere, tempi ed autori, quesiti, dubbi ed ipotesi più o meno esplicite.

Per le materie già indagate con gli studi specialistici che ricordavo all'inizio, mi sono avvalso, ovviamente, degli stessi, riprendendone i contenuti essenziali e solo talvolta aggiungendovi del mio per qualche ulteriore dato o per opportunità esplicative.

Su tutto e per tutto, dal gotico trecentesco al neoclassico ottocentesco, ho cercato, poi, di apprestare un appropriato corredo fotografico, quanto più possibile (ma non pedissequamente) aderente ai testi.

Spero, così, di aver fornito ad ogni moderno interesse di studio e/o fruizione dello straordinario intreccio di fede e devozione, strutture e culture che è il complesso carmelitano della "Madonna di Trapani", uno strumento utile e adeguato per ripercorrerne se non le fedi e le passioni socio-religiose almeno gli approcci, le assimilazioni e promozioni, di gusti e culture architettoniche e storico-artistiche circolanti attraverso i secoli in ambito mediterraneo.

Non mi resta, credo, che ringraziare vivamente tutti coloro che in vario modo ed in varia misura mi hanno aiutato in questo lavoro. I Padri Carmelitani, anzitutto, - odierni rappresentanti della incidenza del carisma dell'Ordine nel divenire storico del Santuario - nella memoria del compianto Padre Enrico e nelle persone soprattutto dell'Archivista del Convento, l'infaticabile Padre Eliseo Castoro e di Padre Gino Giovannelli, Amministratore parrocchiale e Priore; la Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali ed il Museo Regionale Pepoli di Trapani per le varie cortesi disponibilità in materia di notizie, consensi ed immagini fotografiche; l'Architetto Maurizio Pantina, per la totale disponibilità della sua tesi di dottorato (relativa soprattutto alla chiesa settecentesca); il Prof. Marco Rosario Nobile per la sua costante e paziente disponibilità verso i miei tanti dubbi e per la benevola presentazione; ultimo ma tutt'altro che ultimo, mio figlio Giuseppe, senza il cui diuturno e faticoso aiuto, su più fronti, questo libro non sarebbe mai potuto venire in luce.

Vincenzo Scuderi
*a M. D. e S.*

# Presentazione

Esistono alcuni monumenti in Sicilia che offrono le chiavi per attraversare secoli, che consentono di scoprire vicende complesse della nostra isola: sintesi lunghe e precarie, grandi mutamenti e piccoli scarti, novità linguistiche e tenaci persistenze. Talora queste stesse architetture, o una parte di esse, possono persino assumere il ruolo di "archetipo", di modello che, anche inconsapevolmente, si è indotti a replicare o comunque agisce in modo più o meno sotterraneo nell'immaginario quando le scelte progettuali finiscono per intersecare temi analoghi.

Il complesso carmelitano dell'Annunziata di Trapani appartiene a questa rara serie. La sua estesa storia (a partire dal XIV secolo) e i caratteri monumentali di molteplici parti della fabbrica lo rendono un oggetto di indagine di particolare suggestione e interesse. In edifici come questo, i tasselli che una ricostruzione storica ricompone finiscono inevitabilmente per offrire illuminanti novità, per rimettere in gioco aspetti trascurati o sottovalutati; per gli storici dell'architettura o anche per i semplici appassionati, diventa all'improvviso possibile e gratificante verificare molteplici tematiche: in primo luogo i motivi che spingono a costruire o ricostruire, conservare o innovare.

I processi di stratificazione non cancellano mai completamente le tracce del passato. La selezione di quanto si salva, si conserva si restaura è spesso casuale, può dipendere da fattori eterogenei: il buono stato della costruzione; la difficoltà materiale o l'inopportunità economica di una demolizione; l'apprezzamento estetico dei contemporanei; il carattere sacro che certi luoghi finiscono per assumere agli occhi dei fedeli. Di contro, in un complesso conventuale puntualmente si ripetono e si presentano nuove esigenze rappresentative, urgenze di decoro e ambizioni simboliche, bisogni legati a rinnovati riti e liturgie. Dipanare questo lungo intreccio di percorsi eterogenei e talora contrastanti è il compito che si è assunto Vincenzo Scuderi in questo libro.

Le novità e le conferme che un lettore attento può trovarvi sono molteplici. Emerge per esempio il significato attribuito ad alcuni resti trecenteschi, il loro valore di reliquia (da esporre, da lasciare smaccatamente in evidenza) o l'importanza acquisita per la loro vetustà, che implica repliche, apparentemente anacronistiche, ma in realtà attuate per rimarcare una appartenenza o una adesione simbolica. Si potrà quindi rivisitare la sperimentazione costruttiva nelle cappelle cupolate del primo Cinquecento; mentre affiora la vitalità di alcuni protagonisti, committenti e architetti, il peso di grandi progetti da attuare lentamente e che nel corso dei decenni e dei secoli continuano incessantemente ad influenzare la fabbrica. Si potrà quindi cogliere il respiro monumentale di un progetto del secondo XVI secolo (ricondotto a una personalità di estremo interesse come Egidio Onesti e a uno scultore-architetto come Jacopino Salemi) e la forza trainante di un modello (il corridoio o aula con colonne libere ai lati) di matrice palladiana, che finisce per provocare echi persino nella ricostruzione settecentesca della chiesa, dovuta a Giovanni Amico.

L'autore non ha bisogno di alcuna presentazione, la sua lunga, appassionata ricerca sulle arti e l'architettura della Sicilia occidentale tra medioevo ed età moderna è nota a tutti e molti tra quelli che come me si occupano di storia dell'architettura hanno fatto e faranno ancora tesoro dei suoi studi. Pochi però conoscono l'umanità e la disponibilità al dialogo di uno studioso che continua incessantemente a porsi quesiti e problemi e si impone di non dare mai per scontato il senso di un documento o di una traccia lasciata dal tempo.

Presentare un libro di Vincenzo Scuderi, e intuire parallelamente la stima che nutre per le mie opinioni, costituisce per me un impagabile onore.

Marco Rosario Nobile
Università di Palermo

Sommario







(in alto) Nino Pisano, 1360 c.,
Statua della *Madonna con il Bambino*,
prima del restauro. Fotografia Bonventre

(a destra) La statua dopo il recente restauro.
Fotografia Fundarò

(in basso) idem, particolare. Fotografia Fundarò

## Capitolo I. La statua della Madonna e il suo carisma.

Nel medievale gruppo statuario di *Madonna con il Bambino*, che da oltre sei secoli viene ammirato e venerato dai fedeli nell'apposita cappella del Santuario della "Madonna di Trapani" si configura senza dubbio una delle opere d'arte, simulacro e simbolo cristiano al tempo stesso, più vive e toccanti dell'intero mezzogiorno d'Italia[1].

Tale qualità scaturisce, naturalmente, da quella che una volta si definiva la "magia dell'arte"; la peculiare sensibilità e cultura dell'artista, in effetti, espressi in un peculiare linguaggio o "stile" personale. Vedremo più avanti la specificità di questo linguaggio, assieme alla sua paternità ed alle sue radici culturali. Ma rileviamo, intanto, che è davvero difficile alla sensibilità comune non essere toccati, davanti al Simulacro, da quella suggestione estetica e psicologica al tempo stesso che da secoli attrae grandi masse di fedeli e visitatori, trapanesi e non, di ogni ceto sociale, quale fonte di rinnovamento o arricchimento interiore.

Per un tale carisma la *Madonna di Trapani* - che i bizantini avrebbero chiamato *Elousa*, Madonna della Tenerezza, e che i trapanesi, del resto, chiamarono per tanto tempo *Madonna della Grazia*[2] - da sempre esercita un forte richiamo di fedeli e visitatori, che ha determinato anche l'ampio sviluppo e rinnovamento, attraverso i secoli, del cenobio carmelitano nato, come vedremo, circa un secolo prima del suo arrivo.

### Il peculiare linguaggio.

Cercheremo, dunque, per quanto ci è dato e con l'aiuto della critica pregressa, di leggere gli aspetti morfologici e stilistici più peculiari del simulacro, nonché, separatamente, la paternità e le radici culturali e ambientali da cui derivano.

Il primo di tali aspetti si coglie quasi spontaneamente nei volti delle due figure, quello della madre che teneramente sorregge il figlio sul braccio sinistro e quello del figlio che con ansioso slancio di affetto si rivolge a lei, ricevendone in cambio un lieve ed amorevole sorriso. "Un sorriso appena sfiorato - scrive Stefano Bottari, - che è un elemento stilistico di raffinatissimo gusto per la commossa venerazione dei fedeli".

Solo un minuto dopo, guardando l'insieme delle figure, coglieremo anche la coerenza formale, la sintesi armoniosa fra le tre dimensioni delle figure, il trattamento plastico-chiaroscurale dei panneggi, specie nella zona frontale, e la luminosa unificante levigatezza del marmo.

Tutto questo veniva efficacemente colto e descritto, nel 1956, dal citato critico siciliano, il cui brano ci piace riportare per intero. Scrive dunque Bottari:

"In effetti il gruppo di Trapani, anche privo com'è dell'originale cromia, s'impone non solo per l'equilibrio della composizione e la raffinatezza dell'esecuzione, ma anche per la vivacità che anima tutte le parti, e conferisce alle immagini una felice e distaccata nobiltà. Nessuno dei tanti gruppi della industre ed operosa bottega di Nino... ha il nitido risalto di quello in questione. Qui tra le due figure v'è un legame che scavalca ogni modulo ed ogni cifra - il modulo e la cifra correnti nella bottega - per farsi tenue rapporto umano, in un colloquio che è tutt'in-







(in alto) Francesco Laurana,1471, Statua di *Madonna con il Bambino*, particolare, Noto, Chiesa del Crocefisso. Fotografia Braj

(a destra) Francesco Laurana, 1465 c. Copia della statua della *Madonna di Trapani*, Erice, Chiesa di Sant'Orsola, particolare. Fotografia Grispo

(accanto) La testa del Bambino (trafugata prima del 1970) della statua anzidetta, in una foto di Maria Accascina del 1938 (per gentile concessione della Biblioteca centrale della Regione Siciliana, Palermo).

sieme, ritmo armonico di linee e di piani. La rigidità di alcune parti, accusata principalmente dal giro falcato delle pieghe sul fianco, è compensata dalla saldezza dell'imposto e dalla trepida larghezza con cui si svolgono i piani, specie sul retro della figura. Un'opera, quindi, che a qualche durezza accoppia qualità e raggiungimenti eccezionali"[3].

Premesso ora, ad onor del vero, che già nel 1949 chi scrive aveva attribuito l'opera allo scultore toscano Nino Pisano[4], altra autorevole conferma di tale paternità è venuta più recentemente dalla studiosa Maria Burresi che, nel catalogo di una mostra del 1984 dedicata a *Andrea, Nino e Tommaso Pisano* così ne scrive: "I confronti con le altre opere recentemente ricondotte a Nino e alla sua bottega permettono sia di confermare l'ipotesi attributiva dello Scuderi, sia di precisare meglio la collocazione cronologica dell'opera"; che anche la Burresi[5] considera tarda, tra quinto e sesto decennio del secolo. Le "altre opere" cui accenna la studiosa, per chi volesse attuarne i raffronti sono: il *Gruppo dell'Annunciazione* in Santa Caterina a Pisa, la lignea *Madonna con il Bambino* della Chiesa di San Nicolò, sempre a Pisa, e quella marmorea della Pieve di Ariano; ma anche la nota *Madonna del latte,* in Santa Maria della Spina e la più giovanile *Madonna* di San Giovanni e Paolo a Venezia.

Ma torniamo un attimo ai "raggiungimenti eccezionali" dell'autore, cui accennava il Bottari. Essi devono vedersi, a mio avviso, soprattutto nella convergenza di tre fattori formali e stilistici: l'accennata armonia dimensionale e plastica, la speciale ed estrema levigatezza nel trattamento del marmo e l'intensità espressiva dei volti delle due figure. Ma aggiungiamo anche due subnotazioni. La prima, per ricordare, con la Burresi, che l'insistita e luminosa levigatezza delle superfici, quasi un vero e proprio virtuosismo tecnico, è tipica del periodo tardo dell'artista, che tende "a sfaldare le superfici in una continua vibrazione luminosa, per indagare e descrivere le più sottili sfumature del sentimento". La seconda sub-notazione, di tutt'altra natura, è per rilevare, come qualcuno ha già fatto, che nell'espressione della madre e nel suo sguardo soprattutto, non vi è soltanto l'affettuosa vicinanza al figlio, ma anche una certa vaga e pensosa lontananza, come un pensiero o sentimento velatamente affisso verso i lontani destini.

Chiudiamo, però, il cerchio della lettura stilistica, richiamando altre due componenti del linguaggio del gruppo, compositiva l'una e decorativa l'altra. La prima attinente alla posa della figura materna, ancora memore della giovanile passione di Nino per la grande statuaria gotica francese è rivelata, qui, dal leggero *déanchement* della figura stessa sul lato sinistro e dalle pieghe falcate sul lato destro. La seconda componente era quella delle note di colore, oggi ancora parzialmente superstiti, che secondo l'uso del tempo ornavano di biondo oro le capigliature, di azzurro intenso i risvolti del manto e di dorati ghirigori (dalla storiografia locale considerati a lungo come scritture cufiche), le frange del vestito della Madonna.

## Paternità ed estrazione culturale.

Nino Pisano è figlio del più rinomato Andrea; autore, com'è noto, di una porta bronzea del Battistero di Firenze e di alcune note formelle del Campanile di Giotto, di cui assume anche la direzione dopo la morte del grande pittore. Di Andrea scrive Emilio Lavagnino che "appare veramente il fratello spirituale di Giotto quando, con un aggruppamento di due o tre figure sicuramente atteggiate, compone in accordi musicalissimi la risoluzione di un dramma"[6]. Nino non fu da tanto, ma anche la sua opera, emotivamente e figurativamente diversa, appare animata, non di rado, da viva interiorità.

Le radici culturali della Madonna di Trapani si collocano, dunque, attraverso il suo autore, nel contesto della cultura figurativa toscana dell'avanzato Trecento, i cui rappresentanti, lo stesso Nino, il padre Andrea, i Lorenzetti, Stefano, Orcagna, Tino di Camaino, Lorenzo Maitani e altri, dopo la morte dei grandi maestri, tra il quarto e il sesto decennio del secolo, sciolgono in versioni più accessibili ed umane gli accenti di forte concentrazione drammatica o di astrazione estetica di Giovanni Pisano, Giotto e Simone Martini.

A prescindere, tuttavia, sia dagli accorgimenti stilistici insiti nell'opera, sia dai retaggi culturali che in essa si configurano, è il risultante insieme della immagine stessa che con il suo toccante pathos umano, materno e indefinito al tempo stesso, da tanti secoli muove e commuove i sensi e l'anima di tante generazioni di fedeli e visitatori delle più diverse provenienze e culture. E' il "carisma della Madonna di Trapani".

## Il fenomeno delle copie.

Era quasi naturale che un'immagine religiosa così umana e suggestiva suscitasse assai diffusi e continui desideri di averne copia da parte di chiese, conventi e comunità varie nonché di privati fedeli o visitatori occasionali, di rango elevato o popolare; così come avvenuto, del resto, in tanti altri casi, vedi *Volto Santo* di Lucca, *Madonna di Loreto* ed altri. Da ciò il gran numero di copie della nostra immagine "della cui straordinaria fortuna - scrive uno studioso - è testimonianza il gran numero di copie sparse in tutto il bacino del Mediterraneo e persino nei paesi dell'Europa del Nord; vari esemplari ne sono stati trovati, ad esempio, in Belgio"[7].

Il fenomeno ha inizio verso la metà del XV secolo, quando giungono in Sicilia (per la diaspora artistica determinatasi a Napoli dopo la morte di Alfonso il Magnanimo, 1458) Francesco Laurana e Domenico Gagini, artisti rinascimentali in grado di soddisfare anche le richieste più esigenti, quali potevano essere (e, almeno in un caso, realmente e contrattualmente furono) quelle di riprodurre l'ineffabile sorriso del volto di Maria.

E' stato Filippo Meli, nel 1934[8], ad aprire la strada, poi battuta da altri, della individuazione e dello studio delle copie a grandezza naturale della Madonna di Trapani; con l'opportuna e preliminare avvertenza che per le vere personalità artistiche anche le clausole di committenza più vincolanti ("ad instar et similitudinem" ecc.) "avevano valore generico e non di ordine perentorio... tanto che la libertà dell'artista rimaneva sempre libera ed autonoma". Ed è significativo, proprio in questo senso, che apra la rassegna delle copie da lui prese in esame, con il gruppo della Chiesa del Crocefisso di Noto, in cui il Laurana, che firma e data questo suo capolavoro nel 1471, riesce mirabilmente a conciliare i sottili valori del naturalismo goticosentimentale del prototipo con quelli non meno sottili di quasi astrazione rinascimentale da lui coltivati; l'imposto spaziale, innanzi tutto, la tornitura geometrizzante dei volumi e i morbidi passaggi chiaroscurali delle superfici; così da attingere al tempo stesso piena fedeltà alla delicatezza del modello, ma anche un nuovo ed autonomo vertice di linguaggio.

Analogamente alla copia di Noto - anche se non allo stesso livello qualitativo - poteva leggersi, quand'era integra, la copia che qui pure riproduciamo, della Chiesa di Sant'Orsola ad Erice[9]; che, già nel 1970, l'Accascina valutava e citava come opera del Laurana[10], colpita certamente dal delicato profilo del volto della Vergine, ma anche e soprattutto (come lei stessa dichiara) dalla geometrica e al tempo stesso morbida sfericità della testa del Bambino, "l'elemento più aderente alla statua di Noto".







(in alto) Ignoto, 1565. Copia della *Madonna di Trapani*, Palermo, Collezione privata. Fotografia Braj

(in alto a destra) Maestranze trapanesi, sec. XVIII. Copia della *Madonna di Trapani*, Palermo, Collezione privata. Fotografia Braj

(accanto) Bottega dei Tipa (Trapani), sec. XVIII. Copia in alabastro dipinto, Trapani, Museo Pepoli. Fotografia Braj

Vi è, poi, da considerare, per una più completa conoscenza del fascino esercitato nei secoli dalla felice immagine creata da Nino Pisano, il fenomeno delle piccole copie devozionali, venuto in uso soprattutto all'epoca della Controriforma e per le quali è stato scritto: "Sulla fine del XVI secolo inizia nelle botteghe trapanesi una produzione massiccia di piccole copie fedeli al prototipo trecentesco da utilizzare non soltanto per uso liturgico ma soprattutto per il culto domestico. Statuine di piccolo formato, in materiali preziosi (alabastro, avorio, corallo...) di facile trasporto, venivano richieste per le cappelle private, per i piccoli altari casalinghi, o come oggettistica devozionale-ornamentale per capezzali, scarabattole, teche reliquiarie della domus laica e religiosa"[11].

Di questo genere di copie, a chiusura di queste note, riproduciamo tre diversi esemplari; del 1565 e di collezione privata palermitana il primo; dei primi del XVIII secolo e del Museo Pepoli il secondo; di pieno Settecento e ancora di collezione privata palermitana il terzo[12]. Non si può negare a tutte e tre le statuette, pur nella diversità dei gusti e delle forme, una specie di "fedeltà emotiva" rispetto all'originale del Santuario, in conseguenza dell'accennato carisma dello stesso.

NOTE

1 A ragion veduta prescindiamo dal lungo dibattito storiografico, dal Pugnatore (1591) in poi, circa il leggendario arrivo (e la retrostante fattura) della statua sino al cenobio carmelitano fuori le mura della città di origine dugentesca; così come dalle non meno lunghe diatribe sulla pertinenza patrimoniale della statua stessa, quasi sicuramente già della "nazione pisana" (che a Trapani svolgeva larga attività commerciale e finanziaria), cui subentrava la comunità trapanese - che l'affidava ai Carmelitani - quando i Pisani, più o meno spontaneamente, abbandonavano la piazza.

2 Dei cambiamenti storici della denominazione dell'immagine un riepilogo ci viene offerto recentemente da una recente studiosa, la quale scrive: "Il suo primo appellativo fu di Maria SS. della Grazia... mantenuto per tutto il '500 e di Maria SS. Annunziata sino al 1667; fu definitivamente trasformato in Maria SS. di Trapani quando fu proclamata, il 26 febbraio 1790, co-patrona della città assieme a Sant'Alberto" (v. G. Cassata, *Le copie piccole e preziose della Madonna di Trapani, in Materiali preziosi della terra e del mare,* Catalogo della mostra, Trapani, 2003, p. 109). Va, però, opportunamente ricordato che al culto dell'Annunziata - coerentemente con la loro devozione orientale all'*Evanghelismòs,* all'Annunciazione - erano dedicati sia la chiesetta dugentesca che il tempio trecentesco. Non per nulla quest'ultimo reca ancora sulle porte minori del prospetto le figure dell'Angelo e della Vergine, sia pure (come vedremo a suo tempo) di fattura cinquecentesca. Ed è non meno significativo che anche il Boccaccio (*Genealogiae Deorum Gentilium*, ed. Bari, 1955, p. 222) parli di una "ecclesia in honorem Adnuntiate Virginis edita".

3 Stefano Bottari, *Una scultura di Nino Pisano a Trapani*, sta in *Critica d'arte...*, 1956, p. 555. In effetti l'originaria cromia non è del tutto scomparsa; esigue ma chiare note ne rimangono nella doratura dei capelli e negli arricci dei risvolti del manto della Vergine, come si vede anche nella nostra foto.

4 Vincenzo Scuderi, *Pittura e scultura a Trapani*, sta in monografia *Trapani*, 1949, p. 37

5 M. Burresi, *Andrea, Nino e Tommaso, scultori pisani*, catalogo della mostra, Milano, 1983, p. 184 e segg.

6 E. Lavagnino, *Il Medioevo*, UTET, Torino, 1936, p. 154 .

7 Francesco Negri Arnoldi, *Materiali per lo studio della scultura trecentesca in Sicilia*, sta in *Prospettiva*, n. 51-1957

8 Filippo Meli, *Madonna con Bambino; percorso stilistico di un gruppo marmoreo nei secc. XV e XVI,* sta in *Arte Cristiana*, LXI, 1964, p. 243 e segg.

9 Si veda, per la Chiesa di Sant'Orsola, G. Castronovo, *Le Chiese di Erice*, manoscritto della Biblioteca Comunale di Erice, 1870 circa, p. 37. Nonché, per una moderna lettura storico-critica del monumento, M. R. Nobile, *Il tardogotico nella Sicilia occidentale. Trapani ed Erice tra XV e XVI secolo*, Erice, 2008, pp. 67-69.

10 v. M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento* in Sicilia, in *Mittelunghen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz,* Iuni 1970, p. 251. Dal *Fondo Accascina* della Biblioteca centrale della Regione Siciliana proviene, per gentile concessione, la piccola foto della testa del Bambino, scattata dalla studiosa nel 1938.

11 v. G. Cassata, *Le copie piccole e preziose della Madonna di Trapani,* in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare,* Trapani, 2003, p. 109

12 Le foto sono state gentilmente fornite dall'Agenzia fotografica del Dott. Enzo Braj di Palermo, che vivamente ringrazio.



Fine secolo XVI (Nibilio Gagini?), Testa e busto reliquiario in argento di Sant'Alberto. Fotografia Braj

*Emblematicamente, in apertura del capitolo dedicato alle origini del Santuario carmelitano, riproduciamo una delle più antiche raffigurazioni di Sant'Alberto. Molti argomenti, infatti, come accennato nel testo, fanno ritenere che il fervido fraticello - subito, alla sua morte, proclamato Santo - abbia avuto un ruolo determinante, sia alla fine del XIII che nei primissimi del XIV secolo, per il consolidamento patrimoniale del Convento prima e per il sorgere della chiesa monumentale poi sotto il patrocinio del suo estimatore Federico III d'Aragona*

## Capitolo II. Il Santuario. Le radici del luogo di culto.

Può essere utile, almeno sotto un profilo storico, prima di parlare del grande complesso architettonico che costituisce l'attuale *Santuario dell'Annunziata,* fare qualche cenno di quella che potremmo definire la "geografia religiosa" dei luoghi in cui apparve il primo germoglio carmelitano, sulla metà del XIII secolo e nel culto della Annunciazione, che i seguaci del profeta Elia importavano tra di noi, più o meno direttamente, dal palestinese Monte Carmelo.[1]

Al momento dell'arrivo dei Carmelitani esistevano già, nella spiaggia trapanese, ai piedi del Monte Erice (allora Monte San Giuliano) almeno tre insediamenti religiosi, quasi sicuramente piccoli cenobi di età normanna o post-normanna (di due dei quali rimangono i toponimi nelle rispettive contrade della periferia orientale di Trapani): *San Giuliano, SS. Cosma e Damiano e Santa Caterina dell'Arena.* Quest'ultima, secondo concordi testimonianze storiche - come, nella città murata, l'*Ascensione* (oggi San Nicolò) e *Santa Sofia* (oggi Chiesa del Soccorso) - era di rito greco[2].

Delle chiesette o cappelle annesse a tali cenobi, un particolare cenno merita quella di Santa Caterina dell'Arena, per almeno due motivi. Primo, quello della sua così stretta vicinanza fisica con il nuovo sito carmelitano, da avere ingenerato in qualche storico un vero e proprio equivoco di reciproca identificazione, di cui avremo occasione di riparlare. Il secondo, per il fatto che non può ritenersi del tutto casuale che i monaci orientali scegliessero di allocarsi (o chi per loro sceglieva di allocarli) in stretta vicinanza con un nucleo di *calogeri greci* già da tempo accreditati in loco. Ma su questo non ci fermiamo più di tanto.

Cerchiamo, piuttosto, di raccogliere qui le memorie essenziali più antiche e sicure di cui possiamo disporre in merito al primo impianto chiesastico-conventuale in cui i Carmelitani poterono sentirsi a casa propria ed iniziare a svolgere in forma piena e tranquilla il proprio ministero; l'incunabolo, in una parola, dell'attuale Santuario. Prescindendo da una assai ripetuta ma anche assai poco controllata pseudo-donazione del 1250[3] da parte del Notaio Ribaldo Abbate, è nel 1280 che si ritrova il primo sicuro documento, in cui, a conferma e con ulteriore ampliamento dei doni del marito, la vedova (di seconde nozze) Perna Abbate, sceglie pure la sua sepoltura nella Chiesa dell'Annunziata e mostra vivo interesse per la futura vitalità della chiesa e del convento annesso[4]. Sono questi, dunque, i primi documenti che ci parlano a chiare lettere di una *Chiesa dell'Annunziata*, fondata per i Carmelitani e affidata ai Carmelitani con assai cospicui (specie da parte di Perna) beni terrieri e immobiliari, masserie ed attrezzature di uomini ed animali da parte di una delle più cospicue famiglie ericino-trapanesi del XIII secolo, quella degli Abbate, strettamente legati alle monarchie, sveva prima e aragonese poi[5].

Ma ecco, per qualche opportuno dettaglio - e rimandando chi ne avesse interesse agli interi testi latini accuratamente pubblicati dalla Sciascia e di cui alla precedente nota - ecco, dicevo, i brani dei testamenti più chiari ed essenziali al nostro fine. Nel primo, del Notar Ribaldo (8 agosto 1280), a un certo punto è detto:

"Item legavit ecclesie sancte Marie Nunciate de ordini Carmelitanorum ortum unum sive seniam situm in territorio eiusdem terre contiguum muris eiusdem ecclesie et unius alie senia ipsius notarii Ribaldi ex parte occidentis" *(Egualmente legò alla Chiesa di Santa Maria Annunziata dell'Ordine Carmelitano un orto o senia situato nel territorio della stessa terra con-*

(in alto) Sec. XII-XIII Formella tufacea con scena di aratura. Fotografie Archivio Museo Regionale Pepoli, Trapani
(sotto) Secc. XII - XIII. Frammento di architrave (?) in marmo con rilievo di cavaliere e drago



*tiguo al muro della stessa chiesa e un'altra senia dello stesso Notar Ribaldo dalla parte di occidente).*

Nel testamento di Perna (4 aprile 1289), a sua volta, nella parte essenziale (che per brevità riportiamo direttamente in italiano) si dice che la testatrice "elegge la sua sepoltura presso la Chiesa della Beata Vergine Annunziata... che un tempo lo stesso Notar Ribaldo, suo marito, *patronaliter fundavit et hedificari fecit*" [da patrocinatore fondò e fece edificare].

Da queste sicure basi documentarie si possono trarre queste altrettanto sicure deduzioni:

a) la prima chiesa dell'Annunziata, di cui possiamo immaginare le modeste dimensioni, doveva essere una chiesa o cappella romanica, forse del tipo longitudinale, sorta verso il 1260-70;

b) tale impianto, ratificato e consolidato, come si è visto, da Perna Abbate nel 1289, durò certamente sino ai primi decenni del Trecento, cioè sino a quando non cominciò ad essere edificata la nuova, più ampia e monumentale *chiesa gotica*, sostituita a sua volta dalla *chiesa barocca* che ancor oggi vediamo e di cui ci occuperemo a suo tempo.

Ma se queste scarne note d'archivio possono renderci edotti, in nuce, dell'origine e intestazione del luogo di culto, non sarà nemmeno inutile qualche nota a margine, a chiarimento e integrazione di pur diversi aspetti, religiosi e laici, degli eventi citati. Una prima nota può servire a renderci ragione, almeno con molta probabilità, della intestazione originaria, la *Chiesa dell'Annunziata*. Basti ricordare, in proposito, che la devozione al mistero dell'Annunciazione era tipica dei carmelitani orientali "che dagli ortodossi greci derivavano comunque la devozione allo *Evanghelismòs*, all'Annunciazione"[6].

Una seconda nota sembra opportuna per ricordare che alla fine dei due ripetuti testamenti di Ribaldo e Perna, compare tra i testimoni il futuro Sant'Alberto, che doveva essere allora monaco giovanissimo se non addirittura novizio: nel primo compare semplicemente come *frater Albertus*, nel secondo come *frater Albertus de Trapano*. Se si pensa, contestualmente, alla sicura parentela di Alberto con Perna specialmente, alle cui necessità di anziana e malata il giovane frate risulta essersi dedicato ampiamente; e se si considera anche che "chiaramente in sintonia con la sua promozione nei gradi dell'ordine sono gli sviluppi della istituzione religiosa"[7] ; se ne potrà dedurre, almeno come fondata ipotesi, che un ruolo determinante il futuro santo dovette avere nelle decisioni dei due coniugi, e quindi sulla nascita stessa del luogo di culto e del futuro Santuario. Vedremo a suo tempo se e come Alberto, acclamato santo dai messinesi già in vita e subito dopo morto (Messina, 1307) abbia potuto svolgere un diverso ma egualmente vero e proprio patrocinio anche sulla nascita della monumentale chiesa trecentesca cui abbiamo accennato.

La terza ed ultima nota a margine, di carattere laico se non proprio mondano, può servire per ricordare che:

a) la *senia* donata ai carmelitani da Ribaldo e confermata (con aggiunte) da Perna poteva essere benissimo, secondo il significato del termine di radice araba in quel tempo, una cospicua villa o un florido giardino; una trasformazione della stessa può vedersi, in ogni caso, nel geometrico ed ampio giardino che compare sul versante meridionale del nuovo e grande convento, in un disegno del primo Settecento (v. capitolo IX);

b) proprio con tale *senia* o con una vicina degli stessi Abbate, poteva identificarsi, come qualche studioso ha fatto, quel "luogo molto bello" che messer Amerigo (il notissimo Enrico degli Abbati?) aveva, secondo il Boccaccio (novella settima della quinta giornata) "circa un miglio fuori di Trapani" e in cui si svolgeva la vicenda di cui era protagonista la figlia Violante.

## L'ambiente fisico del cenobio.

Nulla ci rimane del "costruito" - di natura architettonica o edilizia che fosse - dell'originario cenobio carmelitano del sec. XIII nella tenuta degli Abbate e sotto la tutela degli stessi. Esso venne via via trasformato[8], sino ad essere del tutto sostituito dal nuovo e grande complesso realizzato, con larghezza di mezzi, tra Cinque e Seicento (v. capitolo IX).

Solo due piccoli frammenti scultorei, uno in tufo e l'altro in marmo, possono dirci qualcosa almeno intorno alla cultura figurativa che alitava in quell'ambiente monastico della seconda metà del XIII secolo[9].

Si tratta, nel primo caso, di una formella tufacea di dubbia funzione originaria, di forma pressoché quadrata (cm. 40 x 40) raffigurante una *Scena di aratura*. Le forme dell'intaglio sono talmente essenziali e nette da apparire quasi rudi, ma rendono il senso della scena con evidenza naturalistica quasi toccante. Risultato che l'ignoto artista o artigiano ottiene mediante la sbozzatura di semplici volumi con cui rende l'uomo, l'aratro e gli animali, non senza un sottile accorgimento di ambientazione spaziale, con il lieve risvolto di un lembo di materia nella parte alta e centrale della formella stessa.

La nota relativa alla provenienza, segnata nel primitivo inventario (n. 387) del Museo recita: "Proveniente dalla notariata macina dell'Annunziata". Se, quindi, la scena di aratura non può che alludere alla semina del grano e la macina altro non è che un mulino di grano... si può capire il valore della formella come elemento inerente la vita pratica che si svolgeva in convento o intorno al convento.

Tutt'altro discorso e ben diversi richiami culturali ci suggerisce l'altro frammento intagliato, stavolta in marmo e con tutta l'apparenza di un frammento di architrave (di cm. 59 x 34). Il soggetto, alquanto ambiguo in verità, ci viene reso dal richiamato primo inventario del Museo (n. 9) come "Uomo a cavallo che calpesta un drago". Ma ci atteniamo soprattutto all'aspetto formale, per osservare come il linguaggio, in questo caso, ci appare tanto aulico e quasi estetizzante quanto quello della formella tufacea era popolare, essenziale e quasi rude nei suoi tratti ed interessi espressivi. Basti guardare, di questa in marmo, l'andamento compositivo preminentemente lineare e il trattamento epidemico del marmo, con varie cincischiature di animazione ornamentale dello stesso. Residui, forse, di cultura bizantineggiante da XI-XII secolo, non impossibili certamente nel XIII.

## NOTE

1 Un sommario riepilogo del panorama e delle testimonianze dei vari insediamenti religiosi, di carattere per lo più cenobitico, lungo le pendici del Monte Erice, la spiaggia trapanese e le isole Egadi, tra l'XI e il XIII secolo, con a volte sicure radici paleocristiane o bizantine, può vedersi in Vincenzo Scuderi, *Architetture medievali inedite o poco note del Trapanese*, in *Sicilia archeologica*, anno 1968, nn. 3 e 4. Quanto al contesto delle fondazioni monacali fra XII e XIII secolo, più ampi cenni, soprattutto di carattere territoriale-catalogativo, se ne possono vedere nel capitolo apposito (II) del mio *Arte medievale nel Trapanese* (Trapani, 1978, p. 25). Ma né le impegnate indagini sul vivo dei monumenti (specie dell'agro ericino e delle isole) di cui all'articolo del '68 né quelle soprattutto storiografiche del '78 hanno avuto poi quegli sviluppi ed approfondimenti che avrebbero meritato sia per la storia religiosa che per quella civile del territorio.

2 Quanto all'arrivo dei Carmelitani a Trapani, generalmente collocato dagli storici locali verso il 1240, conviene attenersi agli storici ufficiali dell'Ordine, che indirettamente, del resto, confermano quella data e che danno anche notizia della progressiva trasformazione della originaria vocazione anacoretica dell'Ordine stesso verso la più moderna e francescana vocazione di tipo *mendicante.* Si veda quindi sotto un profilo sintetico J. Smet (o.c.), I *Carmelitani,* Roma, 1989, pp. 30-61. Quanto tuttavia al primissimo loro insediamento, va ricordato che esso avvenne per concessione del Senato cittadino nella Chiesa di Santa Maria del Parto e in un caseggiato con una vigna ad essa annessi, vicino al Castello di terra (Orlandini, *Trapani in una breve descritione,* quivi, 1605, p. 57). Nell'attuale sito i frati si sarebbero trasferiti nel 1250 (G. M. Di Ferro, cit., p. 177).

3 Di cui non riteniamo necessario citare i numerosi assertori, dal XVII secolo ai nostri giorni, con citazioni di pseudo-pergamene. E' necessario, invece, per onor del vero, richiamare quanto scrive un moderno studioso (Filippo Bulgarella, *Profilo storico-biografico di Sant'Alberto degli Abbati nella Sicilia del suo tempo*, in *Sant'Alberto degli Abbati*, atti del convegno, Roma, 2007, p. 40): che, cioè, l'asserito atto in not. Verardo del 1250 è soltanto "un atto di sospetta autenticità, perché noto nella trascrizione secentesca esibita da Trapani contro Erice, nella contesa per i natali del Santo [Alberto]". Anche indipendentemente da ciò l'asserita datazione del dono nel 1250 non appare credibile perché uno dei più grossi beni che sarebbero stati donati, con quell'atto, il feudo della Chinea, solo nove anni dopo (1259) venne acquistato dal Notaio da suo cognato, Enrico Abbate (v. atto di tale anno, riprodotto da Laura Sciascia e di cui a nota appresso). Va infine ribadito che, contrariamente a quanto asserito ab antiquo e sino alla metà dello scorso secolo (M. Ongano, *La Biblioteca Fardelliana in Trapani*, quivi, 1949) non esiste una pergamena del 1250, in quanto la prima delle 36 pertinenti al Convento dell'Annunziata (conservate presso la Biblioteca Fardelliana di Trapani) è dell'anno 1259 (G. Monaco, *La Madonna di Trapani*, Napoli, 1981, p. 11).

4 I testamenti in argomento, assieme ad altri atti notarili riguardanti la famiglia Abbate, possono vedersi accuratamente pubblicati da Laura Sciascia, *I cammelli e le rose. Gli Abbate di Trapani da Federico II a Martino il Vecchio,* in *Il Mediterraneo medievale, Scritti in onore di Francesco Giunta*, Palermo, 1989, pp. 1176-1226.

5 Per la famiglia Abbate, oltre ai testi generali di storia medievale siciliana, si vedano i due autori Bulgarellai e Sciascia appena citati e i relativi testi, la Sciascia soprattutto.

6 Bulgarella, cit. p. 42

7 Bulgarella, cit. p. 40

8 La prima trasformazione dovette avvenire già nella prima metà del Trecento, quando si costruiva la chiesa gotica. Ce lo dicono alcune porte e finestre, oggi inglobate in una parete del chiostro, di cui faremo cenno nel prossimo capitolo.

9 I manufatti - come cortesemente ci informa lo stesso Museo - figurano già nel primo inventario, del 1911, del Museo Pepoli, con il n. 9 quello in marmo e con il n. 387 quello in tufo. A margine, nel primo caso, la dicitura "dal Tempio dell'Annunziata" e, nel secondo, "Dalla macina del notoriato tempio dell'Annunziata"

Sec. XIV,
*Il prospetto originario*
con la cornice,
il rialzo settecenteschi
e il campanile barocco.
Fotografia G. Scuderi

## Capitolo III. La chiesa gotica (1315-1420 c.)

La stima, la rinomanza e le protezioni di cui i Carmelitani (*o padri de la Nunziata*) godevano sullo scorcio del XIII secolo, assieme a concomitanti circostanze esterne di natura religiosa, sociale e politica, furono sicuramente alla base della determinazione di costruire per loro una più ampia chiesa nei primi decenni del XIV secolo. Una determinazione di cui non conosciamo la paternità precisa, ma alla cui attuazione contribuirono di sicuro la città con le sue rappresentanze istituzionali, le maestranze e le corporazioni da un lato e la monarchia aragonese dall'altro[1]. Quanto agli interessi ed alla partecipazione promozionale della Corona è, del resto, assai difficile (anche se l'autore non ne parla) escludere il nuovo e non meno strategico impianto religioso sulla spiaggia trapanese da quel gruppo di chiese della Sicilia occidentale che il Di Marzo considera direttamente incentivato da Federico III d'Aragona: la Chiesa Madre di Enna, quella di Giuliana, e, soprattutto, quella di Erice "fatta erigere, appunto, nei due lustri nei quali vi si fermò"[2]. Quasi superfluo, infine, richiamare, a monte, la grande fioritura di chiese e conventi, fra XIII e XIV secolo in tutta Europa, nonché il fatto che anche a Trapani, dalla metà circa del Duecento, Francescani, Domenicani, Agostiniani, avevano fondato o accresciuto i loro insediamenti più o meno aiutati dalle monarchie regnanti[3].

Si aggiunga, infine, che lo stesso Federico III di Aragona, oltre all'interesse strategico cui abbiamo accennato, ebbe, probabilmente, un occhio particolare per il sorgere del nuovo tempio carmelitano dopo aver partecipato, commosso, nel 1307, nel Duomo di Messina, ai funerali di frate Alberto degli Abbati, già in fama di santità e subito acclamato santo dai messinesi per un miracolo di cui si sentivano gratificati[4]. Quanto ai tempi di realizzazione del nuovo impianto, non ci è stata tramandata una data certa per l'inizio dei lavori, ma molti indizi e testimonianze storiografiche autorizzano a ritenere che esso sia avvenuto entro il primo quindicennio del secolo e che la conclusione, almeno della più gran parte dell'impianto, ancora in rustico, possa datarsi al 1332. Lo attestava una lapide, successivamente scomparsa, ma concordemente seppur variamente ricordata da tutti gli storici trapanesi, dal Pugnatore (1591) in poi[5]. Le opere, però, dovettero continuare, all'interno soprattutto, sino alla fine del secolo e, per certe rifiniture, addirittura nei primi decenni del Quattrocento. Riportiamo, in proposito, alcune testimonianze storiografiche con i relativi supporti (salvo qualche caso) documentali:

- 1332-38, referti storiografici e reperti architettonici relativi allo stato dei lavori della nuova chiesa;
- 1392, editto regio per la raccolta, da parte di un religioso e di un procuratore laico, di fondi "ad opus maragmatum et fabrice ecclesie"[6];
- 1413, intagli alle capriate del tetto, probabilmente alle mensole di sostegno, da parte dei maestri palermitani Francesco Castromaris e Matteo La Porta[7];
- 1421, portone ligneo al portale settentrionale ad opera del carpentiere trapanese Berto di Baracio (v. atto in not. Alemanno Zuccalà di cui alla nota 14);
- 1423, acquisto di cantoni per il portichetto antistante la facciata, poi demolito dopo il 1734[8];
- 1430, montaggio di un ponteggio interno per opere di abbellimento[9];
- 1431, obolo per la maramma di un ponte "per quem ingreditur ad ecclesiam S. Marie Nunciate"[10].












(in alto) Braun-Hogenberg, *Veduta della città di Drepanum*, particolari con raffigurazioni del Santuario. Fotografia Archivio della Biblioteca centrale della Regione siciliana.
(al centro, a sinistra) G. Orlandi, primi del XVII secolo, Veduta di scorcio del Santuario, particolare dalla incisione *La città di Trapani in Sicilia*, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (a destra) M. Gebbia, 1682, Disegno a penna con raffigurazione del Santuario, particolare dal manoscritto di Vito Carvini, *Erice antica e moderna*, Biblioteca comunale di Erice. Fotografia G. Scuderi.
(in basso) Un particolare del dipinto di autore ignoto e datato 1735 raffigurante la processione di rientro della statua della Madonna dalla città al Santuario. Fotografia Archivio Museo Pepoli.

## Il progetto e il cantiere.

Della nuova chiesa non abbiamo né immagini né descrizioni esaurienti, ma con l'aiuto dei cenni critici di uno studioso moderno, di alcuni disegni e stampe antiche e delle non esigue parti superstiti, possiamo farcene una "ricostruzione ideale" pressochè completa. Scrive Giuseppe Spatrisano[11]:

"E' perciò ammissibile l'ipotesi che l'organismo originario della chiesa possa avvicinarsi allo schema costruttivo riprodotto in quasi tutte le chiese a tre navate della seconda metà del Duecento e del Trecento, e non solo in Sicilia, quale ad esempio San Francesco d'Assisi a Palermo, il San Nicolò di Nicosia e la Chiesa Madre di Enna, nelle quali il Santuario è costituito dalle absidi poligonali il cui catino è voltato con vele costolonate, mentre le navate e il transetto sono coperti a tetto con capriate apparenti e dipinte".

Ma, per una più puntuale conoscenza della chiesa originaria, è necessario aggiungere alcune brevi note che, con l'ausilio di un disegno tardocinquecentesco, di una stampa primosecentesca e di diverse sopravvivenze materiali ci mostreranno alcune peculiarità della nostra chiesa, sin qui inosservate o mal interpretate. Ecco, in sintesi di che si tratta:

a) di un campaniletto ottagono posto sul lato sinistro della facciata, di quasi sicura quanto precoce estrazione catalana;
b) di un robusto tiburio-torre che si alzava (per essere poi ancora rialzato nel Settecento) sull'abside della navata principale;
c) di un transetto incorporato nel perimetro di pianta ma chiaramente aggettante in copertura, che si apriva davanti la zona abisdale[12].

## Una visita guidata.

Ma vediamo, ormai a mo' di visita turistica e dall'esterno verso l'interno, quanto ancora rimane delle strutture e forme originarie.

Per motivi cronologici conviene iniziare la "lettura" non dal prospetto ma dal fianco settentrionale della chiesa, che si apre su un largo spazio alberato. Ormai murati, ma assai chiari, si notano subito un portale tufaceo a triplice ghiera intagliata e, più in alto, quattro monofore sestiacute, già illuminanti la navatella gotica su cui si aprivano: sono i resti più antichi della chiesa stessa, sicuramente datati agli anni '30 del XIV secolo.

Qualche cenno specifico, e per diversi motivi, merita il piccolo portale tompagnato anzidetto; per ricordarne, anzitutto, l'importante datazione degli anni trenta del secolo, come a momenti vedremo, che ne fa un caposaldo per la lettura storico-critica dell'intera chiesa.

Appartiene, infatti, a tale portale l'architrave tufaceo di tre conci parallelepipedi ad incastro, che oggi si trova al Museo Pepoli e che noi riproduciamo. Ne riportiamo anche qui di seguito la lettura che a suo tempo cortesemente ce ne fornì un amico paleografo e storico, il compianto Carmelo Trasselli: "HOC: PORTALE (FECE)RUNT... FIERI: MERC(ATOR)ES PANNORUM TERRE: TRAP(ANI) TEN(?)PORE: CONSOL(ATUS): BELLOMI DE VILLANO: ANNO: DOMINI: M°CCC°... XVIII ET ME... FRA... IMAG'ST... SI DEO". Ciascuno può colmare come crede il vuoto di lettere evidente dopo le tre C, ipotizzando, così - per un decennio o l'altro - la data effettiva dell'architrave e, quindi, del portale. Sta, però, di fatto che prevalentemente, in passato, tale data è stata ipotizzata come 1338[13] con conseguente e logica vici-





Una fotografia del secolo scorso, della copertura e del tiburio-torre della chiesa gotica, rialzati nel Settecento, e della Cappella della Madonna, addossata all'abside nel primo Cinquecento. Archivio V. Scuderi. La configurazione settecentesca dello spazio già di copertura del transetto della chiesa gotica. Fotografia G. Scuderi.

nanza a quella "lapide del 1332" di cui abbiamo prima riferito. E a tale lettura noi ci atteniamo. Il secondo motivo d'interesse specifico si connette alla significativa funzione di "portale maggiore" che lo stesso svolge sino ai primi decenni almeno del secolo XV; con tutto quanto ne consegue, per noi, quanto alla "lettura" del più monumentale e ricco portale del prospetto oggi "principale".

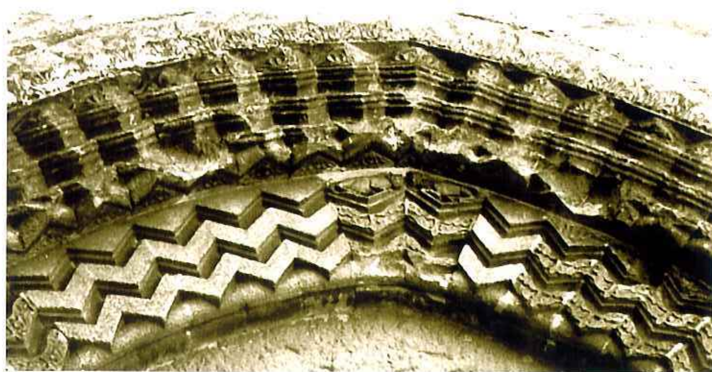
Ma poniamo in nota i necessari chiarimenti al riguardo[14], per accennare qui al terzo motivo di peculiare interesse del piccolo ma prezioso manufatto dei primi tempi della nuova chiesa carmelitana: lo specifico linguaggio dell'archivolto con le sue probabili risonanze ambientali. Per il primo aspetto sono da notare le tre ghiere dal tipico zig-zag ma a conci piatti, ornati come da minute trine che ne attenuano i taglienti effetti di luce nella crudezza degli spigoli. Residuo di cultura e gusto romanici (com'è stato notato dallo stesso Spatrisano) sono, poi, i due piccoli animali accovacciati sotto la cuspide in cui si chiudono le ghiere. Le prime due ghiere del poco posteriore portale della Chiesa Madre di Erice (1340) e tutte quelle del più tardo portale orientale del San Giovanni, sempre ad Erice... sono, infine, le assai probabili risonanze ambientali del nostro manufatto cui accennavamo prima.

Indietreggiando alquanto, ora, sulla piazzola ed attraverso il giardino pubblico su cui prospetta, ci portiamo davanti alla facciata, caratterizzata dalla sagoma a spioventi di coronamento e dai due consueti elementi ornamentali del portale a ghiere intagliate e del rosone con dodici colonnine ed archetti incrociati. Quasi superfluo rilevare come la forma di portale e rosone s'ispiri ai noti esemplari palermitani del Due e Trecento (Sant'Agostino e, ancor più, San Francesco d'Assisi); ma non si può dimenticare nemmeno che già nel primissimo Trecento tali forme erano approdate a Trapani, nella facciata di Sant'Agostino. Qui, però, tutto appare, forse per desiderio di maggior fasto, di più ampia e quasi trita insistenza decorativa, indice quasi sicuro di tarda esecuzione. E' significativo, del resto, che lo Spatrisano (op. cit., pag. 230), quasi sicuramente sulla scia del Mondello, senza scandalo abbia potuto scrivere che "nella riedificazione [della chiesa] barocca sono stati conservati il prospetto occidentale con il portale del 1421".

Passiamo quindi all'interno, sempre sulle tracce dei residui gotici, scavalcando visivamente le superfetazioni barocche della navata (ora unica) per portarci nella zona presbiteriale. Quasi agevolmente da qui possiamo leggere l'originaria configurazione del cappellone gotico, di larga ed alta spazialità esagonale chiusa dalla volta a vele costolonate; mentre più semplici e pure superstiti volte a crociera coprono le due piccole cappelle laterali, oggi semplici ambienti di passaggio. Un oculo di luce semioccluso ed una bifora tardogotica sopra lo stesso si pongono rispettivamente come testimonianza della originaria e, del resto, tipica fonte di luce trecentesca del cappellone e del rialzo obbligato (con relativo cambiamento linguistico) della fonte stessa nel 1535, quando la copertura dell'addossata Cappella della Madonna viene trasformata e rialzata. Dieci nicchie a chiusura conchigliare, infine, ricavate nelle pareti, sono le uniche sopravvivenze di un'ampio apparato di stucchi manieristici (con statue degli apostoli nelle stesse) di cui il presbiterio tutto fu rivestito fra il 1580 ed il 1600 circa[15].

Ma era abbastanza logico che parallelamente al rinnovamento della chiesetta o cappella romanica degli Abbate, si procedesse anche al rinnovamento del piccolo convento apprestato dagli stessi per il primo insediamento dei frati del Carmelo. Di un tale impianto residenziale trecentesco non si era parlato sinora perché nulla ne era affiorato tra le grandi morfologie del convento rinascimentale-barocco. Ma ne costituiscono sicura testimonianza i resti di monofore ogivali e, forse, di una bifora o trifora scoperti nel 1999 sulla parete orientale dell'attuale loggiato del chiostro[16].



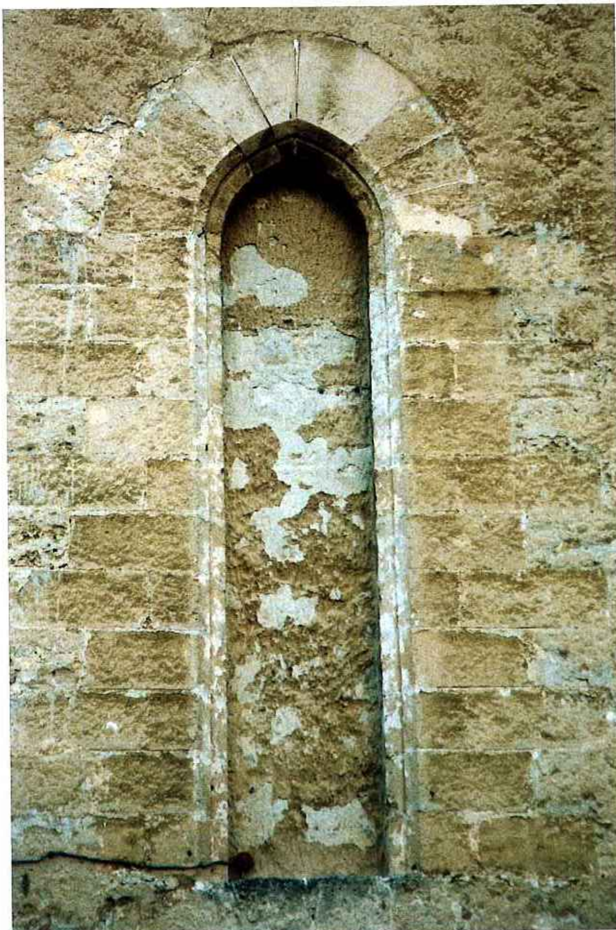


1338, *Portale intagliato* sul fianco settentrionale della Chiesa e particolari. Fotografie G. Scuderi.





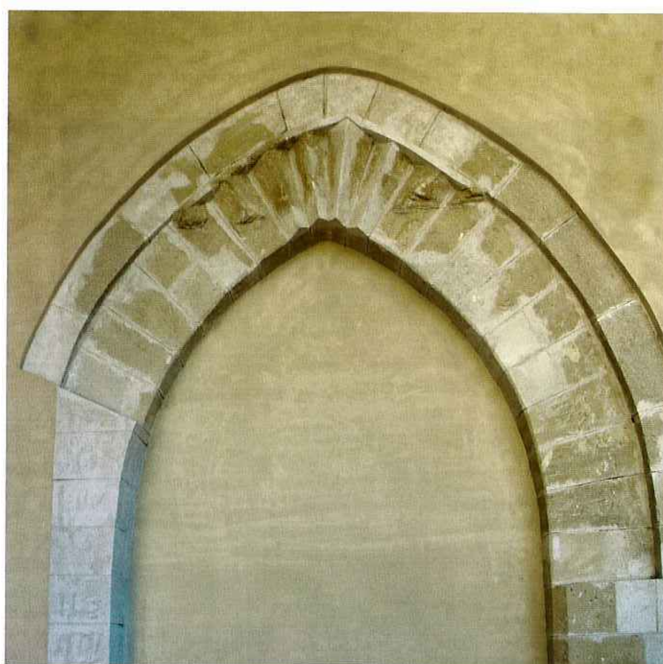
*Architrave con iscrizione* dal portale precedente e particolare dello stesso. Fotografia Archivio Museo Pepoli. Prima metà del sec. XIV, *Monofora* della serie (ora tompagnata) esistente sul fianco settentrionale della chiesa. Fotografia Lombardo.





Il lato orientale del loggiato, nella cui parete si legge la serie di aperture, databili al XIV secolo e oggi tompagnate, emerse durante i recenti restauri. Sotto, due particolari delle stesse. Fotografie G. Scuderi.





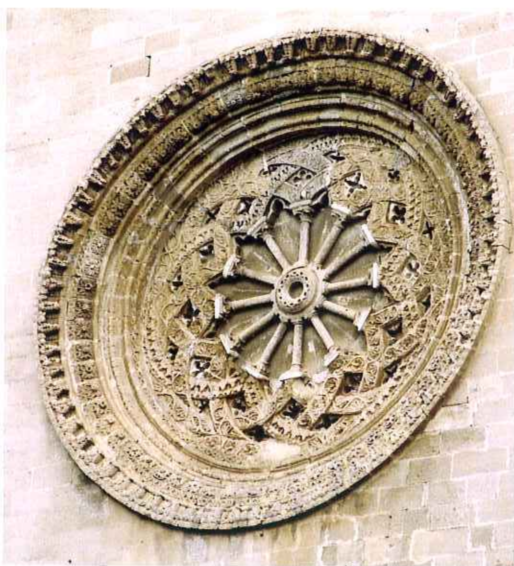
Non può escludersi - se si osserva la notevole affinità tra l'ornato a denti di sega nella maggiore di queste aperture e quello del portale dell'aula capitolare del convento domenicano di Santa Caterina a Palermo (v. Spatrisano, op. cit., p. 151) - che anche il medievale convento dei Carmelitani di Trapani avesse a questo livello rialzato la propria originaria aula capitolare; poi trasferita, con quasi esata corrispondenza planimetrica, al piano terra, dopo la Controriforma (v. capitolo IX). Quanto sin qui abbiamo visto nella varietà dei reperti architettonici e plastici via via indicati, è tutto quanto ci rimane di quello che dovette essere, se non un vero e proprio Santuario (quale diverrà dalla fine del secolo, dopo l'arrivo del simulacro della Vergine), certamente un rilevante impianto chiesastico-conventale, promosso, nei primi decenni del Trecento - in analogia ad altre chiese dello stesso periodo nella Sicilia occidentale - da varie componenti religiose, politiche e sociali, come accennato agli inizi del capitolo.

## Due incunaboli dello stemma cittadino tra le murature gotiche.

Abbiamo già accennato all'inizio alle diverse raffigurazioni di insegne e stemmi esistenti in varie parti dell'edificio chiesastico - ed oggi quasi del tutto scomparse - secondo notizie storiografiche e documentarie; ma non avremmo immaginato di doverne scoprire due, forse gli incunaboli del cinquecentesco stemma ufficiale della città, frammezzo alle murature gotiche, durante le nostre ricerche.

La prima di tali rappresentazioni, si trova all'interno, la seconda all'esterno del monumento[17], ed entrambe, ovviamente, stanno a simboleggiare la compartecipazione sostanziale e preminente della comunità cittadina alla realizzazione del tempio. Chiarita allora, con l'ultima nota, l'esatta ubicazione dei due conci con i rilievi, notiamo subito, nelle due immagini che riproduciamo abbinate, l'affiorare, seppure con morfologie artigianali diverse, di quello che resterà poi sempre l'elemento tipico e fondamentale dell'emblema cittadino; le cinque principali torri della città murata medievale, divise in due gruppi, tre a sinistra e due a destra, intervallate da un vuoto che probabilmente voleva alludere alla reale distanza intercorrente tra i due gruppi di torri nello spazio urbano. A tale fondamentale elemento, poi, il concio absidale esterno aggiunge anche, raffigurandone due a chiusura sestiacuta, un chiaro riferimento alle porte urbiche di cui, come delle torri, minutamente ci parla l'*Istoria* del Pugnatore[18]. Non vi è traccia, a meno che non si voglia intendere come allusione a tale simbolo (che poi sistematicamente ritroveremo più tardi) il grumo tufaceo verticale sul lato destro del primo stemma, non vi è traccia, dicevo, del simbolo della falce, che comparirà poi nella ceralacca cinquecentesca. Ma, in materia di stemmi, merita ricordo anche quello carmelitano, di origine cinquecentesca (poi assemblato in una sorta di edicola nel Settecento) che si trova sul fastigio della facciata. La sua configurazione appare di particolare interesse perché, al di sopra della corona, era intagliata una croce a braccia uguali di sezione triangolare; un emblema precipuo dell'ordine cavalleresco di Gerusalemme, atto quindi a rievocare e sancire la provenienza antico-palestinese dei primi Carmelitani, approdati a Trapani nella prima metà del XIII secolo[19].

Chiudiamo, ormai, questa “relata” sull'impianto gotico realizzato per i Carmelitani riproducendo, per scrupolo, anche due esigui cimeli scultorei tre-quattrocenteschi che gli inventari del Museo Pepoli[20], dove ora si conservano, dichiarano provenienti dal complesso anzidetto. Si tratta di due capitelli intagliati in marmo, il primo (alto 29 cm.), a foglie stilizzate, con volute e motivi di uccelli; il secondo (alto 18 cm.), sicuramente più tardo e di gusto ormai tardogotico, a foglie d'acanto minutamente traforate e divise da una classicistica candelabra.

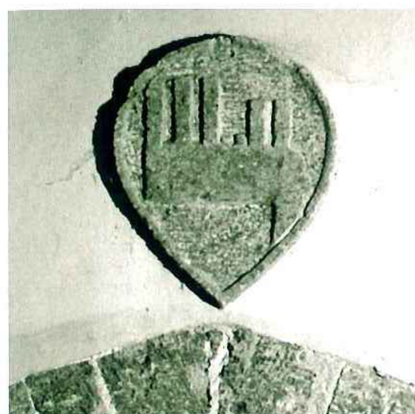




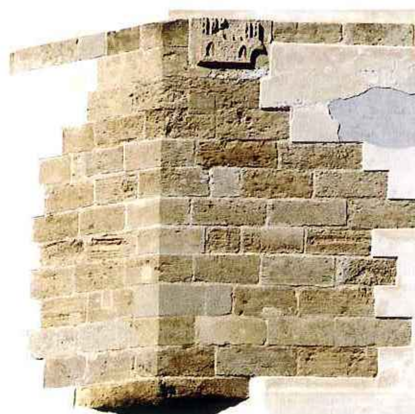
Sec. XIV, il *Portale principale* sul prospetto della chiesa, particolare della decorazione all'imposta dell'arco e rosone del prospetto. Fotografie G. Scuderi.



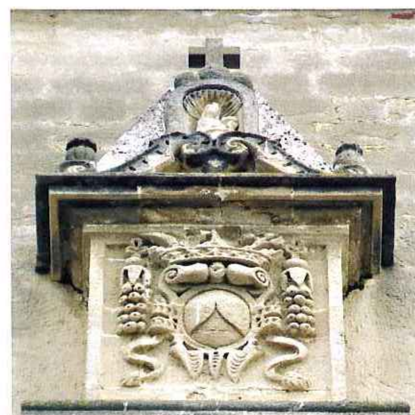

Sec. XIV, volta a costoloni del cappellone. Fotografia Bertolino. Accanto volta a crociera della cappella laterale destra. Fotografia Pantina.




Sec. XIV, cuspide dell'arco di accesso alla cappella anzidetta, con lo stemma cittadino. Fotografia Archivio Museo Pepoli.




Particolare esterno dell'abside poligonale, con il concio intagliato con lo stemma civico. Fotografie Lombardo




Stemma tardo-cinquecentesco dell'ordine Carmelitano (rimontato nel '700) e particolare dello stesso. Fotografie Lombardo





Sec. XIV, *Capitello intagliato* con motivi di foglie ed uccelli, proveniente dal chiostro medievale e Sec. XV, *Capitello intagliato* a foglie d'acanto, forse proveniente dalla chiesa. Fotografie Bertolino.



1535 c., *Bifora tardogotica* sul fondo del cappellone. Fotografia Fundarò.

## NOTE

1 La compartecipazione alla spesa delle varie componenti - la città, la monarchia, le corporazioni, i religiosi (o *la religione* come a volte recitano i testi) - era attestata, prima della trasformazione barocca della chiesa, da una serie di insegne e stemmi intagliati in tufo e in legno, o anche dipinti, di cui già testimonia, nel 1584, una relazione che i Giurati e il Sindaco mandano al Tribunale della Regia Monarchia a Palermo per rivendicare "gli antichi diritti e spese della città sul convento": "Come si rileva - scrivono i Giurati - anche dai molti stemmi della città scolpiti e dipinti in varie parti, altari, tetto porte e cappelle... tra cui lo quatro maggiori di detta ecclesia colla immagini di Maria Vergini Santo Ioanne S. Ivo, cui nell'anno di VIII indizioni prossimo passato si aggiunsero S. Alberto e lo Beato Aloisio Rabatà", v. *Rollo I di scritture...*, cit., p. 259-263. Una serie di "armi della città", della "famiglia Aragonese" e delle "Corporazioni" viene pure ricordata in una non meglio identificata "relazione del tempo" da M. Serraino, *Storia di Trapani*, 1992, vol. III, p. 125. Sta di fatto, in ogni caso, che delle insegne cittadine - veri e propri incunaboli del noto stemma con torri, ecc. - esistono ancora due rilievi tufacei, di cui ci occuperemo più avanti nel testo del capitolo.

2 v. G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del sec. XV alla fine del XVI*, Palermo, 1858, III, p. 240.

3 Per un sintetico riepilogo di tali fondazioni, si veda G. M. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani*, quivi, 1825, p. 350. Particolarmente significativo, a proposito di tali sostegni regali alle nuove fondazioni religiose, è quel che ci dice il Pugnatore (cit., p. 110) circa la larghezza di aiuti e concessioni da parte di Giacomo D'Aragona, pochi decenni prima, al nuovo complesso dei Domenicani da lui voluto nel centro cittadino.

4 Si vedano in proposito L. Sciascia, cit., p. 1205, e F. Bulgarella, cit., p. 49.

5 E' stato il Pugnatore (op. cit., p. 96) a parlare per primo di una lapide che testimoniava la fine dei lavori, così scrivendo: "la quale [chiesa] poi si finì, dagli interni ornamenti in fuori, l'anno 1332, se vero argomento se ne può ritrar da quella iscrizione che nella cornice di pietra è posta sopra la porta di essa chiesa la quale a tramontana riguarda". Il Gaetani a sua volta (*Vitae sanctorum siculorum*, 1657, p. 207) scrive: "auctum est templum eiusque sacrarium maiore magnificentia, sed initium laxandi nosse, haud copia fuit; sane absolutum anno 1332, ut lapis docet supra fores, ad septentrionem". Più a valle (Di Ferro, 1825, p. 350; Mondello, 1878, p. 37) il tutto viene sintetizzato nella citazione di una lapide scomparsa che avrebbe suonato semplicemente: "Templum hoc absolotum fuit anno 1332". Ma riteniamo opportuno riportare, sull'argomento, il testo di una "iscrizione su pietra" che ci fornisce Salvatore Costanza (op. cit., p. 223, nota 11) attingendolo ad uno dei manoscritti autografi del Pugnatore. Eccolo: "Coelorum Reginae ac Terrarum magnam hanc aedis sacrae molem, quam Drepanum auro argentoque *profusa* fundamentis fecit erectam fabrorum murarium grata pietas / Anno MCCCXXXIII / Ostio ad aquilonem aperto / terminavit / rudem fecit *Inpia* / Ornatam fecit Amor / In tantam sui benefactricem / Matrem, ornamentum, propugnaculum / sed parum Drepanitarum ferventi / In suam Dominam studio / Nichil fecisse imo semper videbitur / Ni se suaque omnia / In ejusdem obsequium / prosternet". Che noi, premesso che consideriamo semplici refusi le parole (perciò trascritte in corsivo) *profusa* per profuso e *inpia* per inopia, così traduciamo: "Alla Regina dei cieli e delle terre questa grande mole del sacro tempio che Trapani con offerte d'oro e d'argento eresse dalle fondamenta la grata devozione dei costruttori murari / nell'anno 1333 / orientata la porta ad Aquilone portò a termine / Grezza la costruì la povertà / Ornata la rese l'Amore / Verso così grande benefattrice / Madre, ornamento, difesa / Ma alla dedizione fervente dei Trapanesi / Poco anzi nulla sembrerà aver fatto / se non offrano se stessi ed ogni loro bene in suo onore".

6 Privilegio riportato da M. Serraino, *Storia di Trapani*, quivi, 1976, vol. III, p. 337.

7 Citati da M. Serraino, *La Madonna di Trapani e i Padri Carmelitani*, Trapani, 1983, p. 19, atti in Not. Alemanno Zuccalà, 14 luglio 1413, e in Not. Francesco Milo, 29 maggio 1430, in Archivio di Stato di Trapani.

8 v. Carmelo Trasselli, *Sull'Arte in Trapani nel Quattrocento*, quivi, 1948, p. 32. L'immagine del portico, aperto su tre lati ed in tutto simile a quello quasi coevo (1426) ed ancora esistente del Duomo di Erice, può vedersi sia in una incisione secentesca che in un disegno settecentesco, che riprodurremo nel corredo d'immagini del capitolo IX.

9 Ad opera dei murifabbri Riccardo Russo e Nicola Mazzara viene innalzato un ponteggio per eseguire opere di abbellimento all'interno della chiesa, v. atto in notaio Scannatello, del 24 maggio 1430, in M. Serraino, *Storia di Trapani*, quivi, 1992, vol. III, p. 330

10 v. Trasselli, op. cit., p. 33. L'obolo è di sei tarì "ad opus marammatis pontis arene per quem ingreditur ad ecclesiam S. Marie Nunciatae". In mancanza di altre notizie su questo "ponte dell'arena" che si doveva utilizzare, nel Quattrocento, per accedere alla chiesa, ci sembra opportuno riprodurre un dipinto settecentesco (1735) relativo ad una processione della Madonna di ritorno al suo Santuario, in cui chiaramente è evidenziato un laghetto vero e proprio ancora antistante alla facciata; ed anche, se non andiamo errati, la raffigurazione di un tratto di via rialzata.

11 Giuseppe Spatrisano, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, 1972, p. 230.

12 La parte terminale di tale transetto può ancora chiaramente vedersi in un'enclave della chiesa sopra il loggiato dell'ex chiostro, oggi cortile del Museo Pepoli, da noi riprodotta tra le immagini a corredo.

13 Già il Nobile (nel 1698) e il Fardella (nel 1810) e il primo Inventario del Civico (1909) ne avevano dato lettura.

14 La funzione di "porta maggiore" del nostro manufatto è dichiarata esplicitamente in un atto che gli economi A. Di Caro, A. De Monzono (?) e P. De Alcaira stipulano con un esperto carpentiere, Berto de Braccio (il 14 novembre 1421, presso il notaio Alemanno Zuccalà) per un portone ligneo (ad imitazione di quello della Cattedrale di Palermo) "pro octuratio-

ne et ornamento porte maioris ipsius ecclesiae, videlicet ex parte septentrionis" (atto riportato da I. M. Amato, *De principe templo panormitano*, Palermo, 1724, pagg. 94-95, cortesemente segnalatomi da P. Filippo Rotolo, che qui ringrazio). Per un errore risalente all'annalista G. Fardella (*Annali di Trapani*, ms. della Biblioteca Fardelliana, 1810, pag. 187) già il Mondello (*La Madonna di Trapani*, 1878. pag. 30) lasciava intendere che l'anzidetta commissione degli Economi, correttamente riportata, peraltro, sotto il 1421, si riferisse alla "porta maggiore del tempio" leggibile al suo tempo, come nel nostro, come il portale definitivo della facciata ad occidente. Lo stesso errore commette Mario Serraino (*Trapani nella vita civile e religiosa*, quivi, 1986, pag. 341) ma con l'aggravante di porre l'operazione sotto un imprevedibile quanto incomprensibile "1361".

15 Sia pure come nota in calce alla piccola ricognizione anzidetta, un cenno merita anche un piccolo vano, oggi di forma irregolare, addossato all'absidiola meridionale - e a cui si accede da un passaggio ancora aperto nel fondo di quest'ultima - che potrebbe essere la piccola e canonica sacrestia della chiesa trecentesca. Ma è solo una verosimile ipotesi.

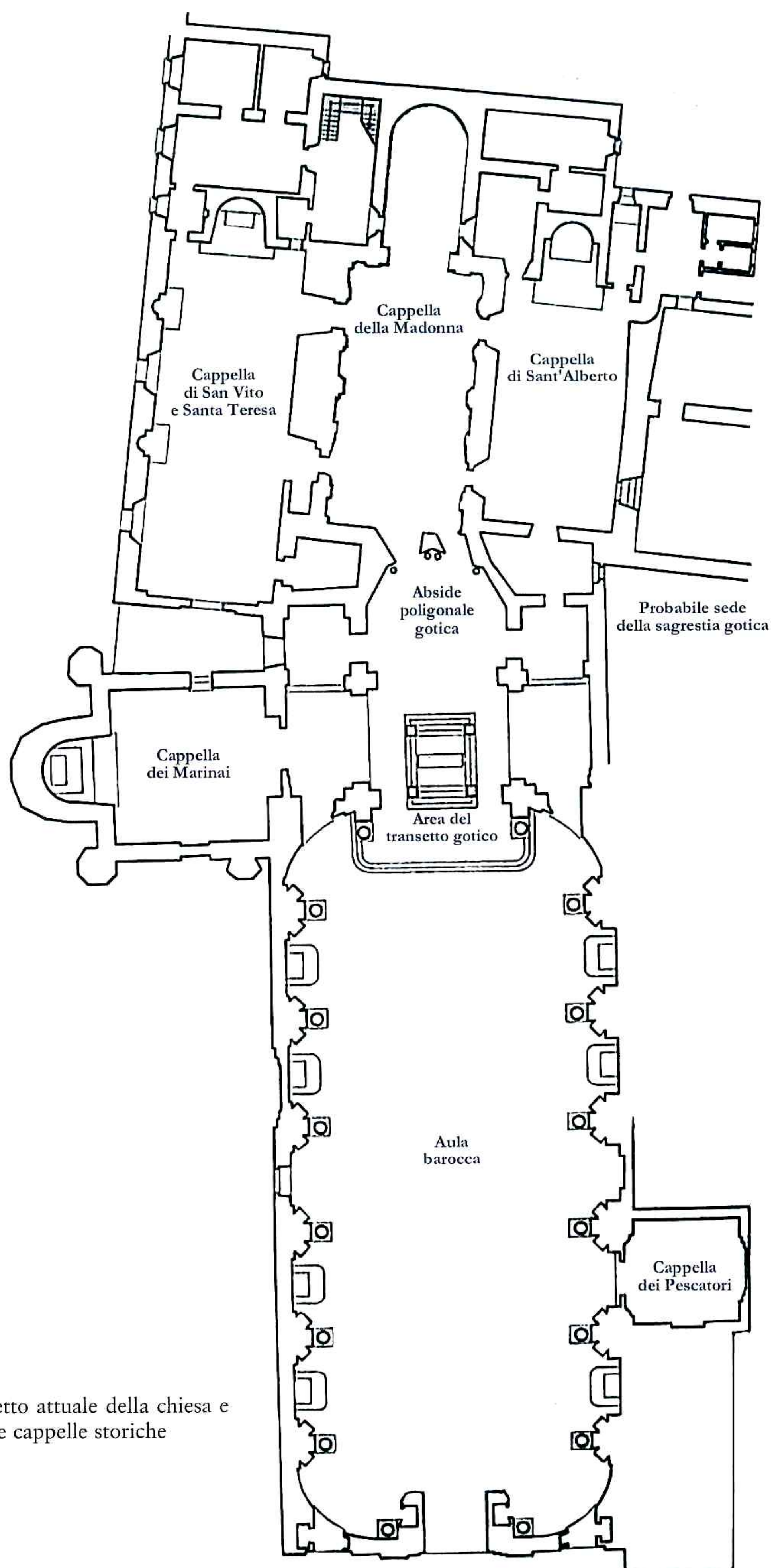
16 Ne ha già dato notizia Enrico Caruso, *Il contesto espositivo: il rinnovamento del Museo dell'ex Convento dei Carmelitani*, in M.L. Famà, *Il Museo Regionale "A. Pepoli" di Trapani*, Bari, 2009, p. 16.

17 Quella interna, entro un tipico scudo a mandorla rovesciata, si trova nel concio cuspidale dell'arco di accesso alla cappella laterale destra della tribuna absidale. A causa delle trasformazioni e superfetazioni barocche della chiesa, tale cuspide dell'arco gotico con il concio soprastante anzidetto, oggi è soltanto visibile in un magazzinetto del confinante Museo Pepoli (ex convento), corrispondente alla già ricordata testata superiore del transetto destro della chiesa. L'esemplare esterno si trova, invece, sul lato obliquo dell'abside poligonale che guarda ad oriente, immediatamente sotto la cornice già di coronamento della trecentesca torre sopra l'abside stessa.

18 Molto probabilmente può riferirsi alle due porte qui raffigurate il seguente brano del Pugnatore (op. cit., p. 108) che, dopo aver parlato dell'insieme di undici porte che ancora ai suoi tempi avevano le mura cittadine, aggiunge: "Oltre alle quali da poi restano eziandio nei muri vecchi orientali le due porte che si dissero nella parte primiera; e, cioè, una che era quella di terra e l'altra di mare, che era accanto la torre de Pali."

19 A. Giannetto, *Sulla facciata della Chiesa il più antico stemma dell'Ordine*, in *Intorno a Maria*, maggio 1937.

20 Le segnature inventariali rispettive sono ai nn. 4358 e 6859.




Assetto attuale della chiesa e
delle cappelle storiche











(in alto), Inizi del XVI secolo, *Veduta absidale esterna* con tiburio e cupola. Fotografia Lombardo.
Idem, *Particolare dell'interno* della cupola. Fotografia Lombardo.
1531-35 c., *Volta a crociera* della nuova copertura della Cappella: chiave di volta con attacco dei costoloni. Fotografia Soprintendenza di Trapani.
Idem, *Frammento di colonna tortile* di ricaduta di uno dei costoloni. Fotografia Lombardo.
1530 c., *Estradossi delle volte a crociera* (recentemente messi in luce). Fotografia Lombardo.

# Capitolo IV. La Cappella della Madonna.

## Le origini e il patrocinio.

Quale specifica e permanente sede, da oltre sei secoli, dell'ineffabile e venerando simulacro della Vergine con il Figlio e dell'intenso carisma estetico-religioso che ne promana, la Cappella della Madonna - destinata solo al silenzio e alla preghiera - rappresenta il vero cuore spirituale, vivo e pulsante, dell'intero Santuario carmelitano; da cui fede e devozione, ma anche sensi di bellezza ed arte, si effondono per tutto il bacino del Mediterraneo.

Il primo impianto della cappella risale al 1370 circa, poco dopo l'arrivo a Trapani e l'affidamento della statua di Nino Pisano ai padri Carmelitani; ma il manufatto che oggi vediamo, nelle strutture murarie e nel rilevante arredo marmoreo, risale al XVI secolo. Fu, infatti, alla fine del XV che a causa della forte fatiscenza della cappella primitiva, con un solenne accordo tra i Carmelitani e i nobili Ventimiglia si decise la totale ricostruzione del manufatto, per cui i fratelli Antonello e Guglielmo del Bosco versavano 265 onze mentre il resto, sino alla concorrenza necessaria, veniva assunto dalla Comunità. Tecnicamente la nuova cappella doveva essere realizzata "ad consilium et voluntatem magistri Simoni di La Vaccara, magister architettoris"; un grosso imprenditore sicuramente, come si può dedurre da una serie di altri contratti[1], il primo dei quali per il soffitto ligneo a lacunari di questa stessa cappella, su cui dovremo tornare più avanti.[2]

## L'immagine architettonica e arredativa.

Vediamo ora più analiticamente l'impianto e lo sviluppo della nuova cappella, che sin dagli inizi sembrò destinata a fare da catalizzatore o, quanto meno, da contenitore di progressive sperimentazioni e sincretismi culturali. Ricostruendo, quindi, con l'aiuto dei documenti e di alcune sopravvivenze sparse, i vari aspetti fattuali o di cantiere, possiamo chiaramente dedurne che:

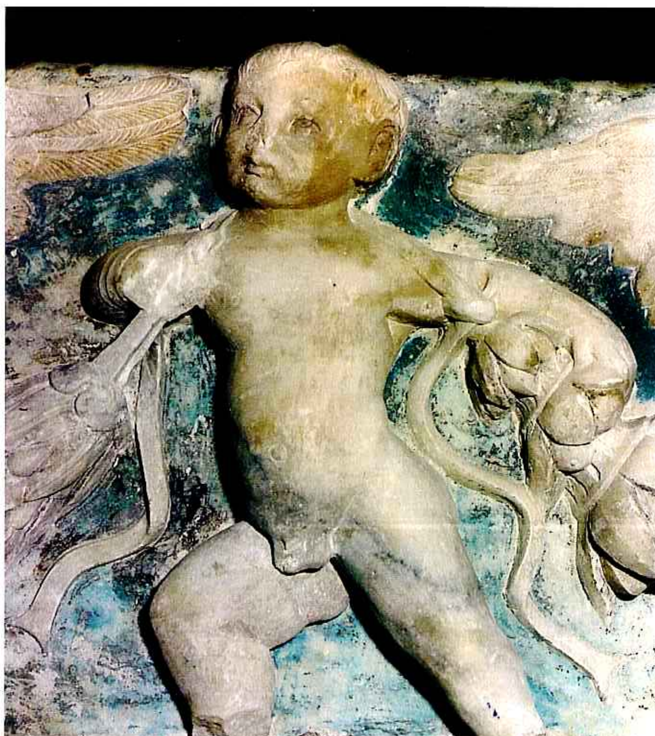
a) dovette procedersi, già nei primi decenni del secolo, alla realizzazione, anzitutto, del sacello cubico coperto a cupola, ancor oggi sacrario della Vergine; con antistante breve navata coperta a cavalletto ligneo e con l'accennato sottostante soffitto a lacunari;

b) solo in un secondo tempo, fra il 1531 e il 1535 c., si procedeva a sostituire la copertura lignea della nave con due campate in muratura coperte da volte a crociera costolonate, ricadenti su colonnine tortili (di cui esiste anche un frammento nel coro) ancora esistenti al di sopra dell'accennato soffitto;[3]

c) contestualmente alle opere murarie, con le loro tecniche e culture sostanzialmente tradizionali, sempre a cura dei Ventimiglia venivano realizzati ed inseriti nel contesto architettonico notevoli manufatti marmorei di chiaro e moderno gusto rinascimentale.[4]

Risulta evidente, da quanto ancora vediamo, il sacello in pietra a cupola su nicchie, e da quanto facilmente possiamo immaginare, il soffitto piano a lacunari (con foglie intagliate agli angoli, come recita il contratto), che l'organismo della cappella originariamente progettato era già un ibridismo fra tradizione medievale-normanna della struttura in pietra e gusto classicisti-





A. Prone (?), 1483 c., *Frammenti figurati* di monumento funebre della Famiglia Ventimiglia. Fotografia Archivio Soprintendenza.

co del soffitto ligneo. Una convivenza destinata a rafforzarsi pochi anni dopo, nel 1521, quando sotto la cupola arabeggiante verrà posto un baldacchino marmoreo con coppie di colonne scanalate e timpano intagliato, di purissima sagoma classicista, opera prima di Antonello Gagini per la cappella (oggi conservato nella Chiesa del Carmine, nel centro cittadino).

L'intreccio appena accennato si consolidava ancora, dieci anni dopo, quando, con lo stesso strumento di accordo con il Convento, Francesco del Bosco, Luogotenente di Sicilia, si impegna a fare realizzare sia una nuova copertura della cappella, ma in muratura e con le volte a crociera ("dammusis faciendis"), sia il monumentale Arco marmoreo di Antonello Gagini che quasi interamente riveste la parete davanti l'altare; tardogotico e rinascimento convivevano pacificamente, quindi, nella stessa cultura, quella laica soprattutto[5].

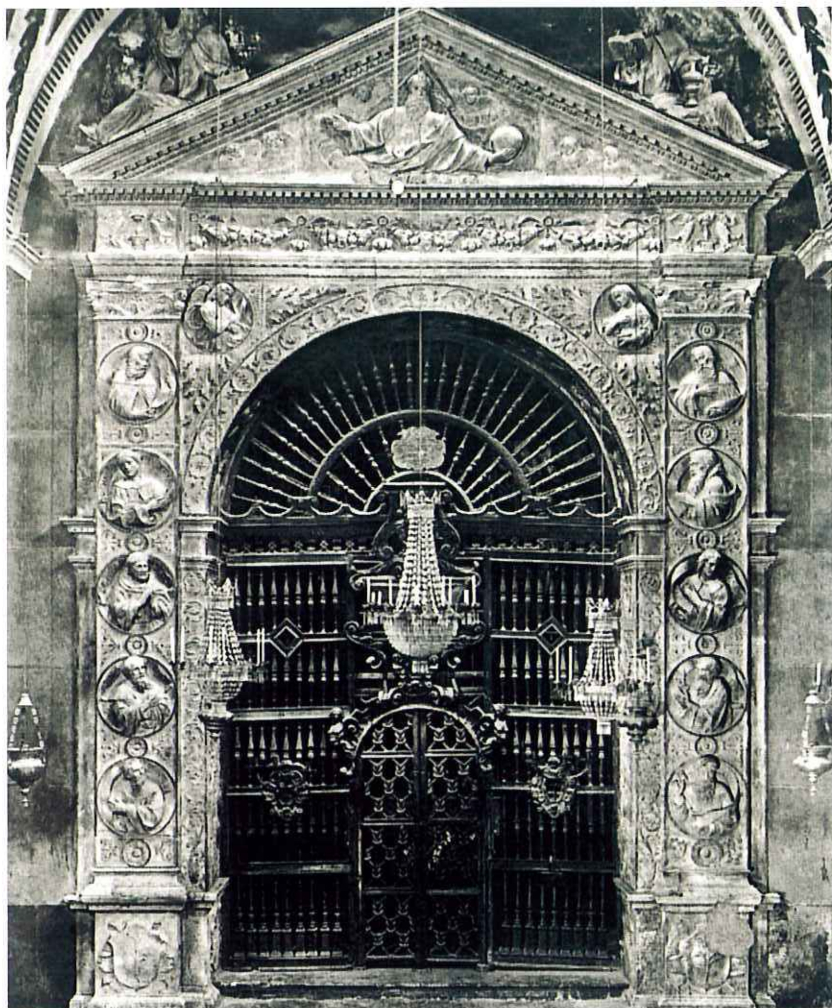
Si configurava così, agli inizi del quarto decennio del XVI secolo e nell'aspetto che resterà, poi, definitivo, uno dei monumenti più tipici ed "intensi" (Nobile) di una certa categoria architettonica del cinquecento siciliano: la categoria delle "cappelle a cupola su nicchie" che gli studi hanno focalizzato e sempre meglio illustrato, anche nell'ampia diffusione territoriale, dai primi del novecento sin quasi ai nostri giorni[6].

Sotto l'aspetto generale può dirsi che la connotazione tipica di tali cappelle deriva "dall'intreccio di tradizione e innovazione" (Giuffrè). Laddove per "tradizione" si intendono i sistemi costruttivi in pietra dell'architettura normanna di tipo centralizzante, ma anche, come nel nostro caso, quelli delle coperture tufacee gotiche e tardogotiche, con volte a crociera, costolonate o meno. L'"innovazione", a sua volta, come ancora nel nostro caso, si configurava con l'inserzione, nel contesto costruttivo di manufatti marmorei, opera di lapicidi e marmorari modernamente ispirati dal classicismo rinascimentale.

Sotto l'aspetto analitico è la peculiare struttura del sacrario a cupola che merita certamente la prima attenzione. Una solida struttura cubica di base regge un tamburo ottagono di pietra a facciavista, in cui si aprono quattro nicchie angolari semicilindriche chiuse da due semplici ghiere, una gola e un bastone ricadenti su peducci intagliati. Ancor più geometrica e quasi astrattizzante appare la conformazione esterna di tale copertura, per la nitidezza dei volumi e la nudità delle superfici della calotta absidale, del tamburo ottagono e della cupola emisferica, che reca ancora un tornito dado ed un'arabeggiante colonnina marmorea come chiusura centrale. Non a caso seppur con prevalente riferimento all'interno, un esperto studioso, in ordine a tale copertura scrive: "La struttura appare coordinata, in realtà, dal taglio della pietra, e l'effetto risulta curiosamente astratto, quasi privo, com'è di riferimenti stilistici... Non appare da escludere che il La Vaccara accanto allo studio delle cupole normanne, si riferisse anche ad alcuni principi di stereotomia moderna, che erano apparsi prima a Valencia"[7].

## Fatti e antefatti rinascimentali.

Avendo già accennato agli apporti di Antonello Gagini alla fisionomia artistica della cappella per incarico di Francesco del Bosco nel 1516 e nel 1531, ci rimane solo di leggerne i contenuti più in dettaglio. Ma sull'argomento - l'introduzione, in sostanza, del linguaggio rinascimentale nella cappella medievaleggiante di Simone La Vaccara - dobbiamo fare, anzitutto un passo indietro, sulla scia di recenti scoperte e studi. Anticipando subito il succo degli stessi, e, cioè, la chiara testimonianza del fatto che nella Cappella della Madonna forme e gusto rinascimentali si erano affacciate già nei primi anni ottanta del secolo precedente, in un monumento funebre di cui sono stati scoperti recentemente vari elementi frammentari.








Antonello Gagini e figli, *Grande arco in marmo* con medaglioni dei profeti, Fotografie Braj. Sotto: particolari dei medaglioni e delle formelle del sottarco. La figura del frate orante è quella di Aloisio de Aiuto, il Priore committente dell'arco, insieme ai Ventimiglia del Bosco. Fotografie G. Scuderi





Si tratta di tre lastre in marmo bianco di Carrara (la più grande di cm. 141 x 43,5) intagliate e scolpite con figure e simboli funerari (elementi fitomorfici, animali simbolici come l'aquila, testine angeliche e puttini...) cui si aggiungono alcuni frammenti di iscrizione a lettere capitali, sicuramente già parte di una scritta dedicatoria. In aggiunta alla giusta intuizione dello studioso che per primo le ha pubblicate[8] (dopo la scoperta nel retro di alcune lesene secentesche intarsiate con minuti e policromi "marmi mischi", cui accenneremo più avanti) come parti di un monumento funebre, possiamo richiamare qui quel testamento di Francesco del Bosco del 1483, che al monumento stesso faceva chiaro riferimento quando dettava: "Eligo la sepoltura del mio corpo in la ecclesia della Nunziata, in lo monumento existente intro la cappella della Nunziata"[9].

Quanto al linguaggio delle raffigurazioni, scrive giustamente il Bongiovanni , che "l'apice formale può vedersi nel frammento più piccolo (di cm. 44 x 31 ) con la testina di cherubino alato", che è davvero, come si può vedere nell'immagine, di delicata ed intensa espressività. Quanto, infine, alla ipotetica paternità dei rilievi lo studioso anzidetto avanza un non infondato riferimento generale a Gabriele di Battista, incaricato dai Marinai della loro Acquasantiera nel 1481. Un'ipotesi che ci sembra potersi confermare, ma con una più specifica attenzione a quel suo collaboratore, forse Antonio Prone (o da Prone) che nell'anzidetta acquasantiera scolpiva, in modi assai vicini a quelli del nostro puttino, le testine a fianco della scena con il Battesimo di Cristo. Niente di più probabile che alle stesse mani di intagliatori-scultori, chiamati dai Marinai - il Di Battista e il Prone - si siano rivolti anche i Del Bosco per il loro monumento nella cappella attigua.

Torniamo quindi al tempo cinquecentesco, per ricordare che la prima immissione di più sicura e matura forma rinascimentale fu quella, nel 1521, del baldacchino posto ad inquadrare e coprire (col suo tettuccio ligneo) la statua trecentesca, sotto la cupola a nicchie in chiave neonormanna. Merita certamente di osservarsi l'elegante classicismo dell'edicola[10], particolarmente evidente nel timpano, con iscrizione sull'architrave in caratteri capitali "su cui si snoda un elegante fregio continuo a tralci vegetali" (Gulisano).

Un'altra nobile famiglia trapanese, quella degli Staiti, sia detto per inciso e per il quadro ambientale del tempo, negli stessi anni e dalla stessa mano gaginesca, attingeva un quasi identico manufatto, per la propria cappella nella chiesa francescana di Santa Maria di Gesù, nel centro storico cittadino. Impronta ben più rilevante e significativa del nuovo gusto, tornando alla nostra cappella, rivestiva e riveste, tuttavia il nuovo e grande arco con medaglioni intagliati nei due stipiti e nelle lunette, commissionato ad Antonello nel 1531 e collocato nel 1536 (dorature a parte, che mancavano ancora nel 1539). Esso occupa, come si può vedere, quasi per intero la parete di fondo della cappella, che ne risulta assai nobilitata per l'animazione conferitale dal rilievo plastico dei medaglioni figurati e del timpano triangolare con figura dell'Eterno benedicente. Di tale arco, ultimato e consegnato dopo la morte di Antonello dal figlio Giacomo nel 1537, daremo ora qualche essenziale cenno critico desunto dagli studi che dall'Ottocento ad oggi ne sono stati condotti.

"L'opera - scrive la più recente studiosa del manufatto - è costituita alla base da due plinti con la raffigurazione dello stemma di casa del Bosco su cui poggiano pilastri decorati frontalmente da cinque medaglioni per lato con i profeti Salomone, Geremia, Abacuc e Zaccaria a sinistra, Isaia, Davide, Daniele ed Osea a destra, mentre gli ultimi due alla sommità delle paraste, il cui cartiglio manca della iscrizione, non sono identificabili. La facciata interna presenta, invece, una decorazione a fregi vegetali e a grottesche. L'intradosso dell'arco, diviso a riquadri, è ornato da testine di cherubini con le ali incrociate, tranne nell'ultima in basso a sinistra, dove




Antonello Gagini, 1516, Baldacchino in marmo dorato già nel sacello della Vergine, particolare. Fotografia Braj

compare il priore Luigi de Aiuto[11]. Nei pennacchi, poi, entro tondi, sono le raffigurazioni dell'Angelo e della Annunziata, al di sopra delle quali è un fregio continuo con festoni vegetali e di frutta, sormontato a sua volta dal timpano triangolare con la raffigurazione dell'Eterno tra testine di cherubini. Infine, sul timpano, le statue a tutto tondo dei profeti Elia ed Eliseo... aggiunta secentesca"[12]. Aggiunge la studiosa che in questa articolata figurazione può vedersi un preciso programma iconografico di correlazione tra l'immagine della Vergine e le raffigurazioni stesse in chiave carmelitana. Ma noi preferiamo spostarci sul terreno storico-artistico, per richiamare le distinzioni circa l'autografia esecutiva che per le varie parti i critici ne fanno sin dall'Ottocento. Tali distinzioni possono sintetizzarsi in un diffuso riconoscimento ad Antonello dell'invenzione generale dell'arco e della fattura dei medaglioni con Salomone e Geremia, nonché di tutti i volti degli altri Profeti; mentre al figlio Giacomo compete "il resto delle figure, per una certa asprezza del modellato e per l'insistito calligrafismo nel panneggio".[13]

Ma la cappella arricchirà ancora il suo arredo funzionale ed artistico cinquecentesco, nella seconda metà del secolo, specie nei primi decenni della Controriforma. Prima con quattro nobili porte in marmo intagliato, che assai dignitosamente, come ancora vediamo, la mettono in comunicazione con le due cappelle che in quegli anni (1580-1585 c.) venivano ad affiancarla, la cappella di San Vito (oggi del Sacro Cuore) a nord e quella di Sant'Alberto a sud (si veda, per tali porte, il capitolo IX, dedicato alle opere della Controriforma); quindi con una monumentale cancellata in bronzo, del 1591. voluta dal Priore M. Eligio Fiorentino e realizzata dal fonditore palermitano Giuliano Musarra, grazie all'erogazione di ben 12.000 scudi da parte del Vicerè Alvadelista[14]. Quanto al linguaggio, strette affinità appaiono evidenti tra il manierismo plasticizzante dell'intrecciato medaglione e della targa iscritta (relativa al mecenatismo e alla devozione del vicerè e della viceregina) con cui la cancellata si conclude in alto e quello del famoso "Leggio in bronzo" (v. capitolo IX) disegnato nel 1581 dallo scultore-architetto Iacopino Salemi; che deve quindi considerarsi, con quasi piena certezza, come progettista anche di questo rilevante manufatto bronzeo, contestuale, del resto, alle rilevanti opere di nuovo arredo, tra presbiterio della chiesa e cappella della Madonna, che più ampiamente vedremo nel successivo capitolo nono.

## Il barocco secentesco.

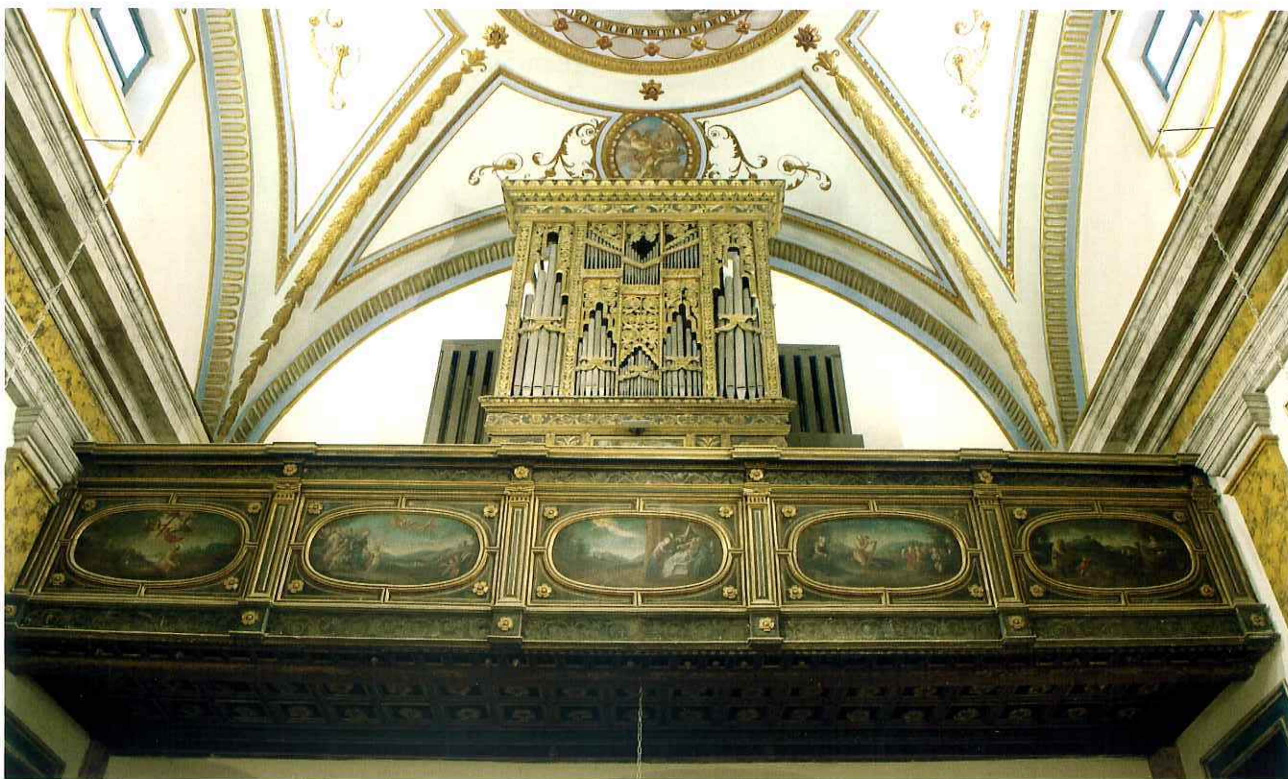
Era passato, però, appena un trentennio da tale compimento funzionale di arredo cinquecentesco, che già il convento anticipava una sostanziosa caparra ad uno stuccatore - Giuseppe Ferraro da Castelvetrano, figlio dell'*Imbarracuchina* che già aveva lavorato, nel 1582, nel presbiterio della chiesa gotica - per rivestire le pareti grezze e anche la volta della cappella,[15] con un assai ricco addobbo di stucchi, la cui esecuzione si protrarrà addirittura per un decennio, per concludersi nel 1630, dopo avere incluso anche nel contesto parietale una serie di tele, di cui ci occuperemo più avanti.

Ma abbiamo parlato, intestando il paragrafo, di *barocco secentesco*; di cui espressione tipica sono certamente le superfici delle pareti ai lati dell'altare, totalmente rivestite, sino all'imposta della cupola, di un fitto tappeto di minuti marmi policromi intarsiati, i cosiddetti "mischi e trabischi", già ampiamente diffusi a Palermo da prima della metà del secolo. Tra il 1661 e il 1670, ne versava il cospicuo importo di 3.000 onze il Principe di Paceco, Emanuele Fardella di Torrearsa. I lavori venivano affidati allo scultore Alberto Orlando (trapanese, fratello del più





Intagliatori toscani, 1582-84, *Una delle quattro porte* di comunicazione della cappella con quelle laterali. Fotografia G. Scuderi. Accanto J. Salemi, 1590 c. (qui attribuita), particolare della *grande cancellata in bronzo*, fusa a Palermo da G. Musarra. Fotografia Braj



Sec. XVII (1630), *Cantoria ed organo* di Antonino La Valle, 1630, organo della cantoria. Fotografia G. Scuderi

noto Pietro) come progettista e a Leonardo Nicoletta e Ottavio Romano come esecutori, cui si aggiungerà più tardi il palermitano Ottavio Bonomo.[16]

Quanto al linguaggio dell'apparato, anche se progettazione e distribuzione ne appaiono piuttosto elementari e schematici, resta pur sempre il sensuoso effetto "barocco" della molteplicità di colori, sagome, volute, simboli ed emblemi (nobiliari soprattutto) che ci allontanano, se mai, dalla concentrazione indottaci dalla figura della Vergine.

Un buon manipolo di arredi artistico-liturgici mobili, generalmente come ex-voto, veniva poi ad arricchire la cappella lungo lo stesso secolo XVII, con altri aspetti di più o meno schietta impronta "barocca". Ne citiamo sinteticamente i principali.

Si colloca nella prima metà del secolo, esattamente nel 1630, il piccolo ma aggraziato (oltre che tecnicamente efficiente) organo della cantoria, di fronte all'altare; opera, come abbiamo appreso di recente, del valente organaro palermitano Antonino La Valle, figlio del più noto Raffaele.[17]

A metà secolo si collocano poi i cospicui omaggi alla Vergine del Vescovo Spinola di Mazara, che dona il bel paliotto in lamina d'argento e del nobile Don Giovanni d'Austria, a cui si devono i due grandi candelieri argentei, fatti collocare ai lati dell'altare nel 1651[18]. Si pone, infine, nell'ultimo decennio del secolo, esattamente nel 1693, la dettagliata ed accurata rappresentazione del centro storico di Trapani in cubetti di legno rivestiti di lamina d'argento, che vediamo ai piedi della statua, come omaggio di Don Marcello Carafa, nobile trapanese, poi rimasto famoso proprio per tale singolare dono, così utile agli studi cittadini, quasi come un moderno plastico di architettura.[19]

Ma ci invita anche ad un salto di lettura culturale e di gusto, un altro cimelio argenteo dello stesso altare, il piccolo tabernacolo, opera documentata da Vincenzo Bonaiuto, databile tra il 1768 ed il 1770, che "si caratterizza quale aulica espressione della corrente rococò, di cui sono presenti i tipici elementi decorativi, quali i motivi rocaille e le usuali soluzioni sfrangiate e plissettate".[20]

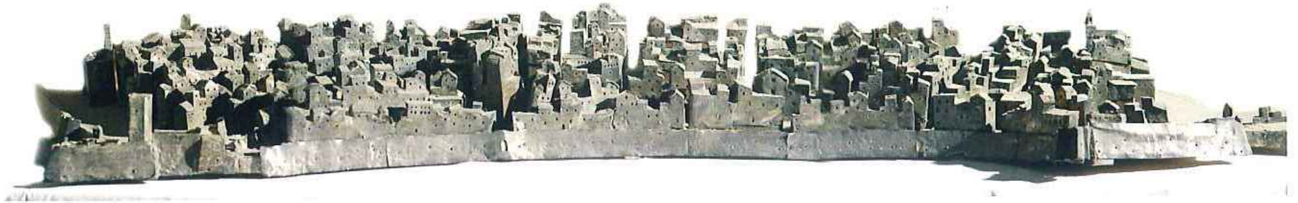
## L'arredo ottocentesco.

Un ampio rinnovamento dell'apparato arredativo della cappella, nelle pareti e nel soffitto specialmente,venne deciso ed attuato a metà dell'ottocento. Scrive, infatti, G. Monaco: "Nel 1843 fu dato ordine per la riforma e restaurazione della cappella...".[21] Lo stesso ci informa, poi, più in dettaglio, sul direttore dei lavori, l'architetto Adragna "primo tenente del genio", del costo dei lavori e, in particolare, della realizzazione dell'ampio apparato pittorico, su cui torneremo a momenti. Ma vediamo, intanto, come riassume tali operazioni il più recente studioso della cappella.

Scrive il Bongiovanni[22]: "Il vano della Cappella nell'Ottocento venne totalmente riconfigurato sistemando le pareti con una decorazione dipinta a finto marmo di porfido, in cui si inseriscono le tele dipinte dal trapanese Andrea Marrone, negli anni tra il 1859 e il 1861. Egli realizza otto dipinti che raffigurano fatti del Vecchio Testamento che in certo qual modo presentavano relazioni con il culto mariano". Va, però, ricordato, a questo punto, che le anzidette tele del Marrone vengono a sostituire quelle di egual soggetto che – secondo un inedito contratto fornito al Bongiovanni dal compianto ricercatore Antonio Buscaino – erano state realizzate nel 1632 dal sacerdote-pittore Giuseppe Schittino[23]. Per cui può dirsi che, sostanzialmen-



Tarsie di marmi mischi 1661-66,
alle pareti di fianco all'altare.
Fotografia Lombardo



Sec. XVII (1693), Veduta della città di Trapani in lamina d'argento, fotografia Lombardo

Vincenzo Bonaiuto, 1768-1770, *Sportello argenteo* del tabernacolo. Fotografia Braj



Sec. XVII, *Baldacchino barocco* sopra l'altare, con colonne di marmo libeccio. Fotografia Lombardo



Sec. XIX, *Rivestimento ottocentesco* della cappella, con finti marmi di porfido. Fotografie Lombardo





A. Marrone, 1858, Tele con *Giacobbe e Isacco, e Giaele e Sisara*. Fotografie G. Scuderi

te, veniva affidato il compito di rivitalizzare le otto tele con Storie delle Eroine ebree dipinte dallo Schittino, che dopo due secoli certamente apparivano degradate e di gusto superato. Ce ne dà conferma l'attendibile fonte del Mondello, che avendo avuto l'opportunità di assistere al lavoro del Marrone ci dice: "Sebbene [le tele] presentino semplici restauri, pure siamo stati testimoni che nella più parte furono dipinte a nuovo sulle vecchie tele, da cui trasparivano appena logore figure".[24] Alla luce di tali fatti e di tale testimonianza può essere stimolante, per chi ne abbia gusto e voglia, ricercare quanto rimanga intriso nel linguaggio ottocentesco del Marrone di quello secentesco dello Schittino; specie nel senso luministico, come suggeriscono specialmente alcune raffigurazioni, *Giuditta ed Oloferne, Giaele che trafigge Sisara, Giacobbe che benedice Isacco...*

Il Marrone, in ogni modo, va anche ricordato e letto quale autore delle "pitture a secco" del soffitto, con i medaglioni soprattutto dell'Immacolata e dell'Assunta, con tutto il festoso contorno di putti ed angioletti.

## NOTE

1 La personalità di costruttore del La Vaccara è emersa nei primi anni cinquanta dello scorso secolo, in occasione di alcune mie ricerche sulle "cappelle a cupola su nicchie" del trapanese, v. V. Scuderi, *Contributo alla storia dell'architettura del rinascimento in Trapani*, in *Atti del VII Convegno di Storia dell'Architettura*, Palermo, 1955, p. 6, in cui richiamavo l'atto in not. Pietro Alfano del 4 febbraio 1498, conservato presso l'Archivio di Stato di Trapani. Ricordavo anche, in una nota di quello studio, un contratto stipulato dal La Vaccara per un disegno di cona marmorea per la chiesa di San Lorenzo, che doveva essere realizzata poi dal Berrettaro; e un altro ancora per una cona lignea lignea per la chiesa di Santa Maria di Gesù, sempre a Trapani. A tutto questo va ora aggiunta la recentissima scoperta di un contratto stipulato, assieme al figlio Giacomo, per una cona dipinta per la Cappella dei Pescatori, che riporteremo integralmente nel capitolo VI. Un insieme, a questo punto, di così diversificate assunzioni professionali per cui già il Nobile parlava di "peso significativo (del La Vaccara) nel cantiere siciliano del tempo" e di "più solida connotazione del suo ruolo di architetto" (v. M.R. Nobile, *Un altro Rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia, 1455-1558).*

2 L'incarico per il soffitto ligneo è affidato al La Vaccara - in qualità, stavolta, di "magister carpinteris" - con atto in Not. Pietro di Nicola del 23 gennaio 1500, conservato in *Atti del Senato di Trapani*, vol. 751, fasc. III, cc. 6-8 (presso la Biblioteca Fardelliana), cortesemente segnalatemi dal compianto amico Antonio Buscaino. Può essere interessante anche alla conoscenza degli scambi di culture e linguaggi artistico-artigianali del tempo, apprendere, dall'atto anzidetto, che il soffitto non solo doveva avere un determinato numero (28) di lacunari (con determinate misure di larghezza e profondità), ma doveva essere realizzato "ut apparet in quodam quatro de lignamina existente intros Cappellae Piscatoribus". Più probabilmente si trattava di quella dei Marinai, che nel 1462 avevano ordinato un dipinto su tavola a Tommaso de Vigilia, forse con baldacchino, appunto, a lacunari. v. C. Trasselli, *Sull'Arte in Trapani nel Quattrocento*, quivi, 1943, p. 15.

3 L'attenta esplorazione della Soprintendenza per i BB. CC. di Trapani ha potuto accertare che i costoloni sono a sezione quadrata e che lungo gli stessi, sino a circondarne anche il dado di chiave, corrono filari di dentelli tufacei, come quelli che appaiono ampiamente sparsi nell'attigua e pressoché coeva Cappella dei Marinai (che vedremo nel prossimo capitolo). Una sigla da riferire, forse, ad una stessa maestranza?

4 Si tratta, come più avanti vedremo, di un baldacchino a forma di edicola e di un grande arco intagliato, rispettivamente affidati nel 1516 e nel 1530 ad Antonello Gagini.

5 Quanto all'affidamento esecutivo dei "dammusis faciendis" nulla si dice nell'atto in Not. Iacobo de Scammuccio del 9 ottobre 1531 (ricopiato nel citato *Rollo 1° di Scritture del Convento*), ma è assai probabile che dovesse trattarsi ancora del cantiere dei La Vaccara, aperto da Simone, come abbiamo visto, nel 1498. Se è vero che: a) nel 1517 "Simon et magister Iacobus, pater et filius de civitate Drepani" assumono l'impegno di una cona marmorea per i Pescatori trapanesi (v. cap. VI); b) nel 1520 tra i consulenti per lo spostamento della statua della Madonna figurano Simone e Lorenzo La Vaccara (forse un fratello o altro figlio), v. M. Fardella, *Rollo I*, cit., p. 99. Alla luce di tali ulteriori documenti, va probabilmente rivista la mia ipotesi del 1955, che il La Vaccara fosse "un imprenditore palermitano". E' probabile, invece, che fosse di Mazara o Castelvetrano, dove il cognome, attraverso i secoli, è stato assai diffuso. E questo potrebbe rafforzare la tesi del Freshifield (di cui abbiamo riferito nell'articolo del 1955) che le cinquecentesche "cappelle a cupola su nicchie" (a cominciare dalla cappella qui in argomento che è la prima della serie e per una immagine di espansivo carisma) traessero ispirazione dalla normanna Trinità di Delia di Castelvetrano, appunto.

6 Ne citeremo in seguito anche altri, ma è bene tener presente sin da ora che due sono, tra tali studi, quelli più puntuali e rilevanti sia sotto i profili tecnici che per gli aspetti di diffusione della tipologia in area mediterranea: quello di Maria Giuffrè, *Architettura in Sicilia nei secoli XV e XVI: le "cappelle a cupola su nicchie" fra tradizione e innovazione, in Storia e Restauro di Architetture siciliane*, Roma, 1996; e quello di Marco Rosario Nobile, *Un altro rinascimento, Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558*. Benevento 2002

7 Nobile, op. cit. p. 87

8 Vedi Gaetano Bongiovanni, *Vicende della Cappella della Madonna*, in *Il Tesoro nascosto*, Palermo, 1995, p. 57.e.

9 Atto in Not. Simone Vinci del 23 febbraio 1483, riportato nel citato Rollo di scritture, p. 58.

10 Il baldacchino fu poi rimosso intorno alla metà del settecento, e trasferito nella Gancia del Carmine (entro le mura cittadine) dove ancora si trova, per fare posto all'attuale, pomposamente barocco.

11 Nel vicino Museo Pepoli (inventario n. 11, proveniente dal Convento dell'Annunziata), si conserva un sarcofago rinascimentale datato del 1542 di un nobile Nicolò De Aiuto; che potrebbe essere il padre del Priore Aloiso, committente dell'arco assieme ai "signori Boschi"

12 Maria Concetta Gulisano, *Antonello Gagini e la decorazione scultorea cinquecentesca nella cappella della Madonna*, in *Il tesoro nascosto*, cit. p. 76

13 Gulisano, op. cit., p. 78.

14 Per la quale si vedano anche Fortunato Mondello, *La Madonna di Trapani*, quivi, 1878, p. 34, G. Monaco, op. cit., p. 81 e G. Bongiovanni, op. cit., p. 69.

15 Pochi resti di tale già cospicuo apparato di stucchi sono ancora visibili, al di sopra del soffitto ottocentesco, alla base delle volte costolonate.

16 Gli incarichi e gli accordi operativi sono riportati, con citazioni documentarie, specie da parte del secondo, prima da parte del Mondello (op. cit. p37) e poi da M. Serraino, *La Madonna di Trapani e i frati carmelitani*, Trapani, 1983, p. 25. Alla

stessa pagina il Serraino cita anche un atto del 14 giugno 1663 in Not. G. Di Blasi, relativo a varie opere per il sacello della Vergine, affidate al capomastro Simone Pisano: la collocazione del "rabesco" (i pannelli, cioè, dei marmi mischi), la conchiglia di stucco, le basi per la statua e le colonne del baldacchino.

17 La data 1630, come incisa in un fianco del somiere, era stata resa nota da G. Monaco, op. cit. p. 90. Il nome dell'autore, invece, ci è stato cortesemente rivelato dall'amico Giovanni Mendola, in una con la citazione dell'atto di incarico (in Not. Baldassare Zamparrone, 14 novembre 1621) da lui ritrovato. In materia di organi, anche se non della Cappella della Madonna, si può anche ricordare che già nel 1474 (G. Polizzi, *Ricordi trapanesi*, 1880) e nel 1584 (v. G. Dispensa, *Organi ed Organari di Sicilia*, Palermo, 1988. p. 20) altri ne erano stati realizzati per la "chiesa grande".

18 Vedili pubblicati da M. Vitella. *Coppia di Candelieri d'argento*, in *Il Tesoro nascosto*, cit. p. 206.

19 Vedilo citato ed illustrato da G. Bongiovanni, op. cit. p. 75.

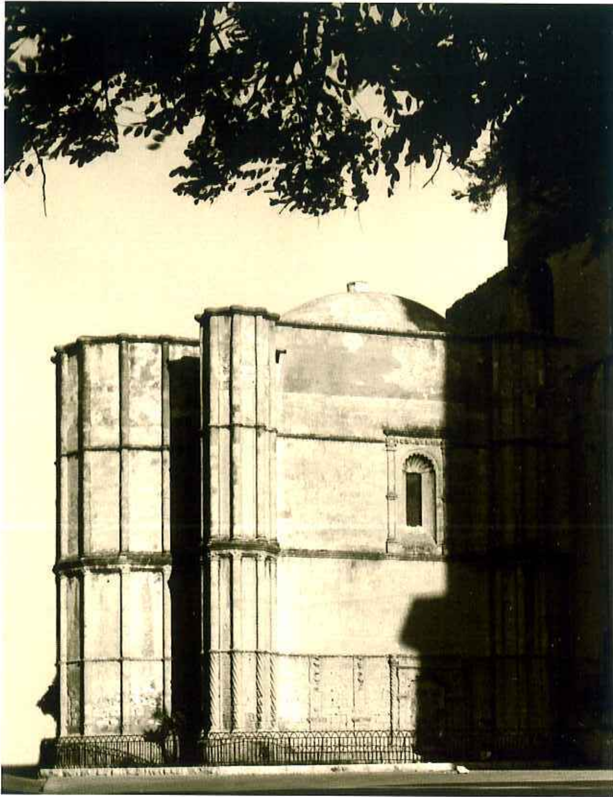
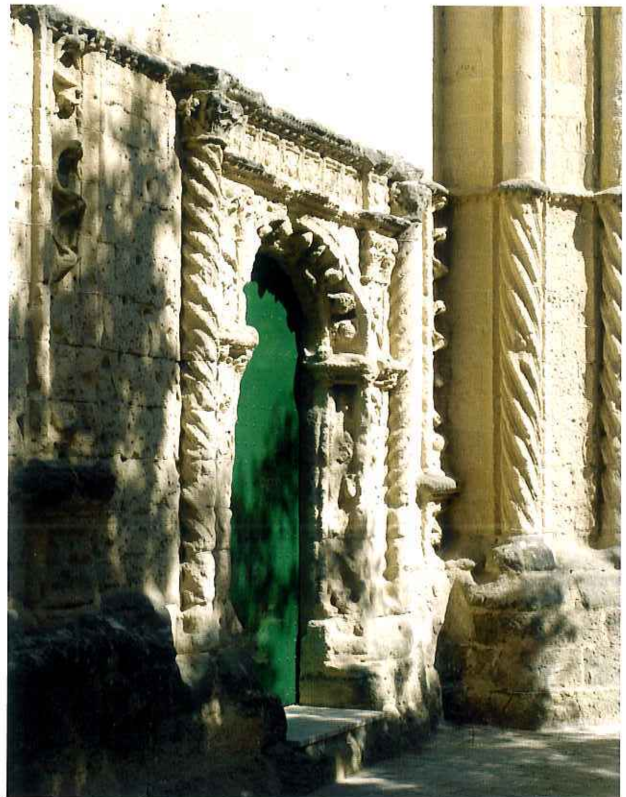
20 v. Maurizio Vitella, *Argenti rococò a Trapani: il ruolo di Vincenzo Bonaiuto e Wolfango Hauber*, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale, 1735-1789*, Palermo, 2007, p. 85; con bibliografia precedente e rimando ai documenti pubblicati da Daniela Scandariato nello stesso catalogo.

21 v. G. Monaco, op. cit., p. 89.

22 v. G. Bongiovanni, op. cit., p. 73.

23 v. G. Bongiovanni, op. cit., p. 75. Il sacerdote-pittore Giuseppe Schittino era già operante a Palermo nel 1623, quando commissiona un dipinto raffigurante la Trinità e Santi al pittore siracusano Marcantonio Parisi; vedi G. Mendola dallo *Zoppo di Ganci a Pietro Novelli*. Nuove acquisizioni documentarie, in Porto di Mare..., Napoli 1999, p. 73.

24 v. F. Mondello, *Sulle pitture in Trapani dal sec. XIII al sec. XIX e sui pittori trapanesi, profilo storico*, ms. 212 della Biblioteca Fardelliana, pubblicato dalla stessa nel 2008, p. 130.



Inizi del sec. XVI, *Veduta esterna*, in una fotografia del 1950 circa. Fotografia V. Scuderi
*Scorcio del portale d'ingresso* dall'esterno, sul fianco occidentale. Fotografia G. Scuderi
*Veduta del portale*, e particolare degli intagli tufacei. Fotografia G. Scuderi

# Capitolo V. La Cappella dei Marinai

Già dal tempo del leggendario arrivo della statua della Madonna, sbarcata nel porto di Trapani da una nave sbattuta dalla tempesta, i marinai trapanesi in genere furono interessati, quasi come "parti in causa", sia ai riflessi emotivi e simbolici che ne promanavano sia alla costante vicinanza fisica con il simulacro. Era, quindi, più che naturale che gli stessi - socialmente distinti in Pescatori e Marinai (naviganti per commercio) - chiedessero ed ottenessero di innalzare loro cappelle, devozionali e funerarie al tempo stesso, quanto più vicino alla venerata immagine. Sappiamo, così, che i Marinai, già sulla metà del XV secolo avevano una loro cappella,[1] e che nei primi decenni del XVI ottennero dai Carmelitani (come vedremo a momenti) di poterla rinnovare ed ampliare. Solo più tardi, invece, nel 1476, i Pescatori iniziano a costruire (come pure vedremo) la loro cappella; per completarla, poi, con il rinnovamento della iniziale copertura, fra il 1530 ed il 1540, pressochè contemporaneamente alla ultimazione dei lavori di quelle della Madonna e dei Marinai.

## I dati anagrafici e l'immagine architettonica.

Per chi si avvicina al santuario, specie se proveniente dal centro cittadino, la cappella è immediatamente individuabile per via del corposo aggetto del suo volume quasi cubico con torrette angolari,[2] evocante quasi un piccolo fortilizio, che aggetta dal fianco della "chiesa grande", all'altezza della zona presbiteriale. Risultando fatiscente quella quattrocentesca già detenuta, fu nel 1514 che i rappresentanti della categoria ottennero dai Frati di poterla rinnovare ed ampliare "a loro scelta e volontà, nel luogo ove attualmente si trova la figura della Vergine della Misericordia, a mano destra dell'altare maggiore";[3] il luogo esatto in cui ancora la vediamo. Nel 1528, però, l'opera non era completa e ancora dieci anni dopo, nel 1538, il Vicerè Gonzaga deve disporre che non si distraggano per altri usi i fondi destinati alla fabbrica, che va ancora a rilento.[4] Tutti i lavori strutturali, comunque, dovettero concludersi verso la metà del secolo, se sull'altare e nelle nicchie laterali venivano collocate, come più avanti vedremo, le sculture del Cristo Risorto e i quattro soldati, datati del 1552 ed oggi al Museo Pepoli.

Quanto, poi, agli aspetti formali, è bene dire subito che in essi configura l'esemplare più vistoso e famoso, della serie di "cappelle a cupola su nicchie" che abbiamo imparato a conoscere con l'attigua Cappella della Madonna. Cercheremo di coglierne gli aspetti più tipici e significativi, onde dedurne, con la critica che ampiamente vi si è esercitata, la connotazione storico-artistica più peculiare.

Elementi tipici dell'esterno sono:

- la configurazione planivolumetrica a mo' di piccolo fortino;
- le semicolonne addossate alle torrette, che nascono tortili alla base ma proseguono lisce verso l'alto, per superare le cornici marcapiano e raccordarsi con quella di chiusura dell'attico;



*Veduta verso l'altare* e interno absidale. Fotografie G. Scuderi

*Parete con nicchie e imposta della cupola* e intagli artigianali dei peducci delle nicchie. Fotografie G. Scuderi



- il piccolo portale di accesso, sulla parete ovest, il cui avanzato degrado ne lascia tuttavia vedere chiaramente l'eclettica varietà degli spinosi intagli tardogotici, rosette, girali, bugne, dentelli, ecc. che ne rivestivano l'archetto ribassato, le lesene laterali, la breve trabeazione;
- la finestra soprastante, infine, cui un'altra ne corrisponde sull'opposta parete orientale, ad edicola rinascimentale che inquadra una nicchia con il motivo della conchiglia nel catino, che ampiamente vedremo anche all'interno.

A questo si accede oggi per il passaggio obbligato accanto all'altar maggiore della chiesa, già cappella "in cornu Evangeli" della chiesa gotica, di cui rimangono le vele e i costoloni che la ricoprono.

Già dalla soglia può cogliersi, in tale interno, quel carattere "spettacolare" lettovi, pochi anni addietro dal più attento studioso tra quanti della Cappella si siano occupati.[6] Si ha subito la chiara sensazione di quella vasta e risonante armonia spaziale che era, quasi sicuramente, l'intento precipuo dell'ignoto progettista. Una sensazione che ci viene suggerita dai calcolati rapporti proporzionali fra le varie dimensioni - quadrato di base, alzati parietali, diametro e profondità della cupola emisferica - nella pienezza della luce spiovente dalle due finestre e con l'apporto dello stesso tono dorato della pietra a facciavista[7]. Difficile non pensare ad una ispirazione di chiara consapevolezza rinascimentale alla base del progetto. Tanto più che non pochi elementi dell'arredo di superficie valgono a confermarlo: le teorie, anzitutto di edicole parietali con nicchie conchigliate al loro interno, il cui ripetersi lungo le pareti, abside compresa, sembra voler bilanciare il ridondante motivo normanno-gotico delle grandi nicchie angolari, sotto la cupola, rivestite da quadruplici ghiere a bastoni, trecce, punte diamantate, ricadenti su espressionistiche testine angeliche intagliate.

Al di là o all'interno di tali valenze generali di ordine stilistico-culturale, colpisce, poi, nella sua duplice valenza, ornamentale e simbolica, la grande conchiglia "in pura stereotomia" (Nobile) che riveste interamente, inquadrata dall'arco acuto con cui l'abside si apre sulla nave, l'ingrottata conca absidale. Un elemento così vistoso non può che leggersi, a nostro avviso, come una voluta sintesi, estetica e semantica al tempo stesso, degli interessi e significati che i Marinai trapanesi intendevano esprimere con la loro monumentale cappella sotto l'ala della Madonna. E' noto, infatti, che "la conchiglia sta a evocare le acque nelle quali si forma, partecipando, quindi, al simbolismo della fecondità propria dell'acqua".[8] Ed era, quindi, una vera e propria propiziazione per la loro vita e il loro lavoro in mare, che i committenti volevano attuare con tale accentuazione del simbolo - ripetuto in tutte le nicchie alle pareti e negli angoli sottocupola - pur tanto diffuso nei monumenti di questo genere e di questo periodo.

## Florilegio critico.

Il singolare connubio di elementi tecnico-costruttivi, morfologici e culturali che abbiamo visto, non poteva non suscitare la più viva attenzione degli studiosi dell'architettura siciliana a dei secoli XV e XVI. Ne diamo, in questa sede, un essenziale resoconto.

Fu nei primi decenni del secolo ventesimo, come abbiamo già annotato in merito alla Cappella della Madonna, che uno studioso inglese, il Freshfield, mise a fuoco, sottolineandola, la peculiare tipologia costruttiva della Cappella dei Marinai nell'ambito delle cinque dello stesso genere da lui individuate nel trapanese e valutate come derivazione dalla normanna

Trinità di Delia di Castelvetrano. Ma era Enrico Calandra, nella sua essenziale rassegna critica dell'architettura siciliana, che ne coglieva, nel 1938, "il carattere di insieme rinascimentale nonostante qualche arco acuto e vari elementi della decorazione gotica".[9]

Circa venti anni dopo, nel 1955, anche chi scrive vi si era soffermato,[10] specie dopo aver avuto modo di scoprirne l'esatta data di nascita (come già riferito) e aver potuto correggerne, quindi, la precedente erronea datazione storiografica del 1476 che aveva ingannato anche il Calandra.

La lettura morfologica e culturale del manufatto si ampliava, poi, nel 1984, ad opera del Bellafiore,[11] che vi riscontrava le larghe risonanze iberiche, che saranno poi meglio focalizzate, nei primi anni di questo secolo da Marco Rosario Nobile. Maria Giuffrè, intanto, nel 1996, in merito alla ripetuta tipologia costruttiva e alle polivalenti radici della stessa, non si sofferma specificatamente sulla cappella ma vi fa ripetuti riferimenti nell'ampio contesto del panorama mediterraneo oggetto del suo studio.[12]

Chiudono, a tutt'oggi, le letture critiche sulla cappella e sul suo contesto tipologico le acute note che nel 2002 e nel 2008 ce ne ha fornito il Nobile e che qui riferiamo seppur in termini schematici. Quanto all'ambiente trapanese e al momento dell'opera il Nobile ha rilevato "l'inconsueta intensità costruttiva e culturale" che l'opera stessa sta a testimoniare, in un ambiente in cui "l'intreccio di sperimentazioni, di esperienze esterne e di riprese e permanenze della tradizione appare inestricabile a talora persino imprevedibile".[13]

Quanto, poi, ai rapporti culturali, allo stesso Nobile si devono i più precisi riscontri di consonanze e analogie con le architetture del levante spagnolo (in riferimento al motivo della colonna tortile o "entorchada", ad esempio, con l'area barcellonese-valenzana), sino al rilievo circa la "singolare coincidenza formale e costruttiva tra la grande conchiglia in pura stereotomia del catino e quella che caratterizza la chiesa parrocchiale di Chinchilla (Albacete) del 1540 c.". Sul piano strutturale ed espressivo della cappella vengono, infine, rilevati, da un lato talune ambiguità (diverso allineamento delle nicchie, adozione dell'arco acuto...) con l'ipotesi "che ci sia stato un sensibile scarto tra un disegno più orientato verso il classicismo ed una esecuzione indipendente o almeno, con forti gradi di autonomia esecutiva"; dall'altro "il suggestivo tono poetico unitario conferito all'interno dall'iterazione insistente del tema della conchiglia".[14]

## Le opere di arredo.

Non possiamo chiudere questi cenni sul cospicuo monumento dei Marinai trapanesi senza ricordare anche due significative opere di arredo funzionale ed artistico dello stesso, due sculture in marmo di chiaro carattere rinascimentale ancorché diverse e di tempo diverso.

Si tratta, nel primo caso, di una quasi monumentale acquasantiera, già appartenente alla prima cappella e datata, infatti, del 1486, anche se sappiamo dai documenti che fu ultimata circa cinque anni dopo. Ne riportiamo qui di seguito la descrizione e i referti critici daticene da Daniela Scandariato, l'ultima studiosa in ordine di tempo, la quale scrive: "L'opera presenta un'elegante vasca a conchiglia sostenuta alla base da tre puttini telamoni. La decorazione scultorea a rilievo appare suddivisa in due registri: in quello superiore è raffigurato il Battesimo di Cristo, secondo il consolidato modello iconografico, in quello inferiore è visibile un veliero scosso dal vento che naviga tra le onde, evidente allusione alla committenza dell'opera, reso con un delicato pittoricismo naturalistico. Sulle sue vele è riprodotta la scena

*Portale interno* e particolare. Fotografie G. Scuderi





G. Di Battista e aiuti, 1486, *Acquasantiera*, oggi al Museo Pepoli, e particolare



R. Rapi, 1552, *Statua del Risorto* oggi al Museo Pepoli. Fotografia del Museo Pepoli



Ignoto, Sec. XVIII, *Madonna con San Simone Stock*, marmo alabastrino. Fotografia G. Scuderi

evangelica dell'Annunciazione, poiché alla protezione di Maria SS. Annunziata si affidano i Marinai...".[15]

Di questi ultimi, già in epigrafe, la studiosa aveva riportato la patetica preghiera incisa in alto, sulla fascia esterna del cupolino che sormonta la vasca: "Nauta procellolis fac non mergatur in undis cum vacat auxilium Virgo Maria tuum". Quanto alla paternità dell'opera, la Scandariato condivide il giudizio del tedesco Krufft (e di altri successivamente) secondo cui a Gabriele di Battista apparterrebbe la composizione nel suo insieme ed al collaboratore Antonio Prone apparterrebbero l'angelo sul cupolino ed i cherubini a fianco del vascello. Molto opportunamente, infine, la studiosa rileva anche che "l'opera può essere accostata agli altorilievi marmorei rinvenuti nel 1993 nella Cappella della Madonna" (da noi già richiamati, nel precedente capitolo, come resti di un monumento funebre poi demolito).

L'altra opera di arredo era costituita da un intero gruppo di sculture in marmo, con il Cristo risorto sul sarcofago e quattro soldati seduti; gruppo oggi al Museo Pepoli, così come l'acquasantiera di cui abbiamo parlato prima. Sul sarcofago, come abbiamo già ricordato, è incisa la data del 1552, che deve considerarsi come il termine ante quem per l'ultimazione dei lavori della cappella.

Anche per la descrizione ed attribuzione del gruppo ci avvaliamo, come per l'acquasantiera, dello studio fattone dalla Scandariato, che ce lo descrive nei minimi dettagli, ipotizzandone, poi, la più attendibile paternità[16]. "La figura del Salvatore appare leggermente allungata, con un lieve ancheggiamento a destra ed il ginocchio proteso in avanti, nella classica *ponderatio*; le tre dita della mano sollevate al cielo alludono chiaramente al dogma trinitario. Il coperchio del sarcofago è decorato con classicheggianti motivi a girali; il fronte presenta due bassorilievi riproducenti, oltre alle imbarcazioni tra le onde (evidente allusione ai committenti dell'opera), la cittadella arroccata di Erice ed il Santuario dell'Annunziata. Ai piedi del Cristo sono poste quattro figure di soldati abbigliati con lorica di gusto classicheggiante, scudi ed elmi di antica foggia". Quanto all'autore, infine, la studiosa avanza l'attendibile ipotesi che nel gruppo possa vedersi la mano non tanto del Mancino, come si era prima ipotizzato, quanto quella di Rocco Rapi..., uno scultore attivo nel trapanese intorno alla metà del XVI secolo, che guarda con attenzione al modello antonellesco, ma sensibile anche alle sollecitazioni provenienti da Messina, ove dal 1547 è attivo il Montorsoli.

Nel chiaro segno scultoreo-rinascimentale del Cristo dell'altare, si chiudeva, così, la lunga gestazione della monumentale Cappella dei Marinai trapanesi, già improntata, del resto - soprattutto nell'armonia e luminosità spaziale - dallo spirito della nuova civiltà figurativa, già da loro stessi (con l'acquasantiera) e dai Ventimiglia del Bosco (con il proprio monumento funebre) introdotta nel Santuario negli anni '80 del XV secolo.

Ci resta solo da riferire, per dovere di cronaca, che sull'altare della cappella, in luogo del Risorto, è collocato oggi un gruppo settecentesco in marmo alabastrino di modesta qualità artistica, che rappresenta la Vergine che porge lo scapolare carmelitano a San Simone Stock.

## NOTE

1 Risulta dai documenti pubblicati da Carmelo Trasselli, *Sull'Arte in Trapani nel Quattrocento*, quivi, 1948, pp. 15-16, che nel 1457 i Marinai ordinarono a Tommaso De Vigilia una "cona"; per la quale, ancora nel 1462, ordinavano un "cappellu" (baldacchino) a Pietro da Messina.

2 Le torrette originariamente erano quattro; quella dell'angolo sud-est, quasi a contatto con l'abside della chiesa, fu demolita nel 1585, quando si diede inizio a lavori per la Cappella di San Vito (oggi del Sacro Cuore). *Registro di esito dell'Archivio carmelitano* (oggi al Museo Pepoli), 1558-1621, *sub annum*.

3 Il documento relativo a tale accordo trovasi agli atti del notaio Antonio Castro, in data 1 novembre 1514, presso l'Archivio di Stato di Trapani; ma trovasi anche, ricopiato, nel citato *Rollo 1° di Scritture* dell'attuale Convento carmelitano. E' quasi sicuro che questo "luogo" o "cappella della Misericordia", com'è chiamato altre volte, non fosse altro che la testata settentrionale del breve transetto incorporato nel perimetro della chiesa trecentesca, poi divenuto autonoma ed accentuata sporgenza nella concreta attuazione della nuova cappella.

4 Le citazioni documentarie relative a questi fatti sono già nel mio *Contributo alla storia dell'architettura del Rinascimento in Trapani,* in Atti del VII Convegno di Storia dell'Architettura, Palermo, 1955.

5 A testimonianza delle strette parentele se non proprio identità artigianali delle maestranze, sicuramente coeve, operanti nei due cantieri, molte sono le affinità morfologiche tra i motivi di questo piccolo portale con quelli che pervadono le mostre delle finestre della nota Casa Ciambra, detta anche *Giudecca*, nel centro storico di Trapani.

6 vedi M. R. Nobile, *Il tardogotico nella Sicilia occidentale. Erice e Trapani tra XV e XVI secolo*, in *Il Duomo di Erice tra gotico e neogotico*, Erice, 2008.

7 Non solo per il caldo tono dorato ma anche per la compattezza si tratta della più nobile pietra da taglio delle contrade trapanesi, che i documenti citano come "di lo jarxino" o "di lo jarzino", una cava, molto probabilmente, delle pendici orientali del Monte Erice.

8 v. I. Chevalier e A. Gherhant, *Dizionario dei simboli*, Milano, 1988, *ad vocem*.

9 Enrico Calandra, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari, 1938, p. 75

10 vedi V. Scuderi, op. cit., pp. 5-6

11 Giuseppe Bellafiore, *Architettura in Sicilia 1458-1535*, Palermo, 1984, p. 75

12 Per la Giuffrè v. *Architettura in Sicilia nei secoli XV e XVI: le "cappelle a cupola su nicchie"*, in *Storia e Restauro, Architetture siciliane*, Roma, 1996, p. 33 e segg.; per il Nobile, *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia, 1458-1558*, Benevento, 2002, passim.

13 vedi M. R. Nobile, op. cit, p. 72

14 v. M. R. Nobile, *Un altro rinascimento...*, op. cit. p. 88

15 v. D. Scandariato, *L'Acquasantiera della Cappella dei Marinai*, in *La Navigazione nel Mediterraneo*, Catalogo della Mostra, Trapani, 2005, p. 27.

16 v. D. Scandariato, *Cristo Risorto e soldati,* catalogo cit., p. 33



Fine del XV secolo, *Grande arco intagliato*, oggi sul lato interno meridionale. Fotografia G. Scuderi.

## Capitolo VI. La Cappella dei Pescatori (1476-1537)

Con le cappelle della Madonna e dei Marinai che abbiamo visto nei precedenti capitoli, e con quelle di San Vito - Santa Teresa e di Sant'Alberto, che vedremo nei successivi, la cappella dei Pescatori incarna quella che può dirsi - dopo la prima delle origini romanico-gotiche, secc. XIII-XIV - la "seconda fase storica" del complesso religioso affidato ai Carmelitani sulla spiaggia orientale-trapanese. E' una fase che si svolge sostanzialmente lungo il secolo XVI, caratterizzata appunto dalla crescita devozionale-costruttiva delle cinque cappelle anzidette.

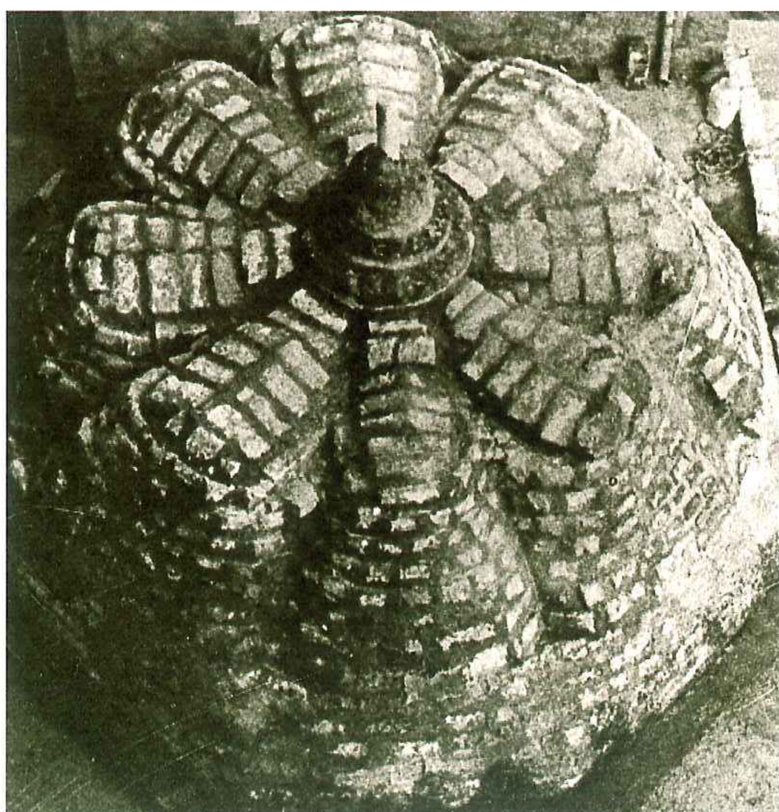
La nostra nasce, secondo le testimonianze storiografiche, documentarie ed epigrafiche che vedremo, nel tardo Quattrocento, ma trova il suo caratterizzante completamento nel quarto decennio del Cinquecento mediante la sostituzione (per tanti indizi tecnicamente sicura)[1] di una originaria copertura lignea con la pesante cupola in muratura che oggi vediamo. Ciò dovette avvenire da un lato per le nuove prospettive socio-economiche che si affacciavano per i Pescatori trapanesi dopo la scoperta e i diritti acquisiti sui nuovi banchi corallini davanti le coste tunisine nel 1535; dall'altro in stretto parallelismo con la sostituzione della copertura pure lignea della cappella della Madonna con le volte a crociera di cui abbiamo già detto.

L'accesso originario alla cappella, come ci testimonia il Benigno e ci viene confermato da un vano di passaggio poi murato ma recentemente messo in luce sulla parete sinistra, era "da una porta che corrispondeva nel chiostro all'oriente sita vicino alla porta di mezzo della chiesa grande".[2] Ancora nel 1920, quando la cappella era annessa al Museo civico, tale porta era aperta e fruibile dal momento che il Soprintendente Valenti nella sua relazione sui restauri da effettuare alla cappella[3] così ne scrive: "La cappella... è attualmente annessa al museo civico, col quale comunica per mezzo di una porticina... nel chiostro. In origine faceva parte del Santuario dell'Annunziata con il quale comunicava per mezzo di un grande vano arcuato oggi tompagnato". Oggi vi si accede, invece, da un cancello tra la seconda e la terza colonna sulla parete destra della chiesa barocca. Varcatane la soglia, ci troviamo in un vano quadrato (m. 6,40 di lato) coperto da una cupola ottagonale a vele e costoloni, riuniti in una chiave centrale leggermente pendula. Ma ancor più immediatamente della cupola ci si propone allo sguardo, con un impatto che può aver avuto il suo peso sul giudizio storico-artistico sin qui espresso sulla cappella tutta anche da qualificati studiosi, un archivolto tufaceo intagliato a triplice ghiera, con i tradizionali motivi zig-zag, a fiori quadrilobati e punte di diamante, ma con l'originale aggiunta di una scelta fauna ittica, costitutiva della seconda ghiera.[4] Questi manufatti, l'arco intagliato e la cupola, sono certamente gli elementi più caratterizzanti, ancorchè di gusto e lingua non omogenei (e quindi intricanti) della cappella stessa.

Quanto all'arco ci resta solo da aggiungere al cenno precedente che la sua lettura primo-quattrocentesca da parte della critica[5] viene oggettivamente ormai messa in discussione dalle emergenze storiografiche e documentarie quanto alla nascita della cappella nel 1476, come a momenti vedremo; tanto da postularne un più approfondito esame sotto il profilo non solo stilistico, ma anche tecnico-artigianale. Magari ponendo in ipotesi una sua fattura sensibilmente più tarda rispetto al tempo linguistico apparente, nonché una ratio imitativa dell'arco tardo-trecentesco che adorna il prospetto della chiesa. Tanto più che proprio nulla (a differenza di



Sec. XVI, *Veduta complessiva esterna*. Fotografia archivio V. Scuderi.
Sec. XVI, *Sistema strutturale* della cupola. Fotografia archivio V. Scuderi.



quanto avveniva per la Cappella dei Marinai) ci autorizza a pensare ad una cappella precedente in cui l'arco si trovasse.

La peculiare fisionomia della cupola, a sua volta, ancor più sicuramente merita maggiore attenzione di quella sin qui avuta, per una serie di motivi che potranno desumersi dal contesto della nostra esposizione in prosieguo. Si può cominciare a leggerne l'articolazione strutturale dallo spiccarsi delle vele dalla cornice d'imposta, angolarmente rafforzata da aggettanti trombe a ventaglio di gole e bastoni; dallo spiccarsi, dicevamo, in forma di spalle trapezoidali per restringersi poi curvando triangolarmente e pianeggianti sino a chiudersi nella chiave pendula assieme ai costoloni divisori. La forma esterna rispecchia naturalmente quella interna, ma con l'intelligente aggiunta di studiati avvallamenti tra una vela e l'altra, che generano un morbido e quasi pittorico effetto di animazione spaziale. Non trovandosi riscontri siciliani a tali morfologie e a quella esterna specialmente, è assai verosimile che i pescatori trapanesi, che da quelle parti del resto erano come di casa, le abbiano attinte "entro una serie di cupole analoghe di area magrebina". E' quanto afferma un moderno studioso (che non ce ne dà purtroppo riferimenti più precisi).[6]

Quanto all'interno, tuttavia, e pur nelle differenze di modellato delle vele, non può essere trascurata una sensibile affinità con la composizione pure ottagonale a vele costolonate della cupola della Cappella Naselli nella Chiesa di San Francesco a Comiso, datata pure del secondo quarto del XVI secolo.[7]

Indipendentemente, però, dalle fondamenta e dai riferimenti culturali di tale originale copertura - certamente sostitutiva di quella originaria in legno - ci rimane da vedere e capire la realtà temporale e storico-artistica della cappella e di tutte le sue componenti, arco intagliato, cupola ed arredo pittorico-decorativo. Ci sarà indubbiamente utile a tal fine un piccolo regesto storiografico-documentario ed epigrafico, che subito esponiamo.

- 1476. Sotto tale data, attingendo ad un manoscritto settecentesco di un suo omonimo carmelitano (p. M. Fardella), l'annalista trapanese Giuseppe Fardella[8] scrive: "Li Pescatori trapanesi fabbricano la di loro cappella entro la chiesa della Annunziata. Rollo del Convento".
- 1477. Ordine del Vicerè ai Giurati trapanesi di non assecondare il convento che vorrebbe usare per il pagamento di due organi i fondi raccolti dai pescatori "per costruiri et hedificari la Cappella".[9]
- 1517. Con atto del 19 aprile di tale anno in Not. Giovanni Barlirio, i Pescatori commissionano ai pittori Giacomo e Simone La Vaccara una "cona" dipinta con la Madonna, i Santi Pietro e Andrea, scene di tonnara e pesca del corallo, di palmi 15 x 11; che non sappiamo se mai fornita e collocata.
- 1537. Un'epigrafe dipinta all'interno, esattamente sopra la cuspide del grande arco ogivale di accesso, fra altri due pannelli figurati (di cui ci occuperemo più avanti) è ancora leggibile (colmandone le lacune) in questi termini: "HOC OPUS FIERI FECERUNT DEVOTI PISCATORES COMMUNI SUMPTU ANNO DOMINI MCCCCCXXXVII UNDECIMAE INDICTIONIS".
- 1604. Questa data poteva vedersi (vedi G. Monaco op. cit., p. 63) dipinta sulla parete a sinistra dell'ingresso e doveva riferirsi, quasi sicuramente, al tempo degli affreschi della cupola, stilisticamente ed a pieno pertinenti a tale periodo.





Idem, *Particolare dell'arco*, con tromba a ventaglio di raccordo della cupola. Fotografia G. Scuderi.
Idem, *Particolare degli intagli* di una ghiera. Fotografia Rallo.

Sembra dunque inoppugnabile che la Cappella dei Pescatori - anche per l'assenza di qualsiasi riferimento a precedenti manufatti, come chiaramente si attestava per la cappelle della Madonna e dei Marinai - nasca nell'ottavo decennio del XV secolo; per concludersi, come già accennato, nel quarto decennio del XVI. Se è vero, come a mio avviso lo è certamente, che "l'hoc opus" della epigrafe dipinta, del 1537, si debba riferire in primis all'opus costruttivo della cupola, e solo in secundis all'arredo pittorico della parete in cui l'epigrafe stessa è inserita. Tanto più se a tale lettura del manufatto si associa il richiamo morfologico della cupola comisana cui abbiamo fatto cenno, nonché lo stretto parallelismo attuativo con la nuova copertura a volta costolonata della Cappella della Madonna.

## L'apparato pittorico ornamentale.

Sin dalle sue origini la cappella ebbe un ampio ed impegnato arredo pittorico, sia sotto l'aspetto semantico che sotto quello formale. La parete più ricca di scene ed immagini era quella orientale, dove si apriva l'ingresso, come abbiamo detto; vedremo poi anche gli ornati della parete settentrionale, più tardi in quanto realizzati in una con il grande arco tardogotico attraverso il quale, nel quarto decennio del XVI secolo, la cappella si metteva in comunicazione con la navata destra della chiesa gotica; e vedremo, infine, il più vasto e completo ciclo - gli altri, infatti, sono soltanto a livello di frammenti - che riveste le vele della cupola, ma solo ai primi del Seicento.

Nella parete orientale, due sono i gruppi figurali di maggior interesse, in ragione del loro linguaggio. Il primo, nella parte alta della parete con la scena della Trasfigurazione sul Monte Tabor; il secondo, nella parte bassa, con la scena della Pesca miracolosa; entrambi della stessa appassionata mano tardo-quattrocentesca o primo-cinquecentesca, salvo un piccolo rifacimento in quest'ultima scena. Ciò che caratterizza queste figure dal punto di vista formale è un elevato interesse espressivo, che si avvale di marcati aspetti disegnativi, cromatici e volumetrico-spaziali. Basti guardare il quasi rude ma monumentale e venerando aspetto del profeta Elia, ma anche l'intenso volto del Cristo e la figura quasi scolpita di Pietro, dal nerboruto braccio sollevato e dalla rossastra carnagione, quasi bruciata dal sole. Non è facile, al momento, associare un nome a tale sigla di linguaggio; quel che può dirsi o ribadirsi è l'intensità espressiva cui il pittore mira, assieme a qualche ricordo, vedi la citata figura di profeta, del vigoroso e catalaneggiante linguaggio del palermitano Trionfo della Morte.[10]

Del tutto diversa, per contenuti e per forma, appare la decorazione che possiamo leggere sulla parete settentrionale (quella dell'ingresso attuale). Qui, a parte alcuni fiorami e figure di angioletti-musici sulle centine dell'arco, figurano tre pannelli nella parte sommitale, sopra la cuspide dell'arco stesso.

Il pannello centrale è occupato per intero dai caratteri cubitali della scritta di datazione che abbiamo prima riportato, quello a destra raffigura nitidamente alcune specie ittiche, mentre quello di sinistra è di grande interesse per la storia della marineria trapanese. In esso, infatti, è rappresentata una distesa marina con una slanciata barca corallina in primo piano, su cui sono i quatto canonici marinai seduti ai remi, mentre una rete agglomerata scende verso il fondo marino, in cui nitidamente figurano alcune piante di rosso corallo[11]. Poiché è noto (da quanto ne riporta il Pugnatore) che "poc'anni innanzi alla impresa fatta dall'imperatore di Tunese" (1535) "fu per l'industria de' trapanesi scoperta la pescagion del corallo di Tabarca" è



Veduta di insieme dei resti di affreschi nella parete orientale con particolari nella pagina accanto.
Fotografie G. Scuderi





1537 c., *Resti di affreschi* sopra l'arco tardogotico nella parete settentrionale. *Particolare degli affreschi*, con epigrafe datata. *Scena di pesca del corallo*.
Fotografie G. Scuderi





Nella pagina accanto e nella seguente: Scuola di G. Alvino, 1604 (?), *Affreschi della cupola con storie della Genesi*, e particolari degli stessi. Fotografie G. Scuderi







quasi sicuro che nella raffigurazione anzidetta si sia voluto ricordare e celebrare anche e soprattutto quel memorabile evento.

Ma sarà parecchio più tardi, nei primi del Seicento, che la cappella avrà il vero e proprio completamento del suo arredo pittorico, e precisamente con il ciclo di *Storie della Genesi,* che i Pescatori poterono commissionare forse al rinomato Giuseppe Alvino che ancora nel 1605 lavorava nel cappellone della chiesa gotica (v. cap. IX). Ma è probabile che il maestro, anche per i tanti suoi impegni a Palermo, ne abbia delegato l'incarico ai suoi ex-collaboratori o discepoli trapanesi[12].

Il carattere alviniano, sia pure come opera di bottega o scuola, viene comunque riconosciuto da un'esperta studiosa del Cinquecento siciliano (Teresa Pugliatti) che così ne scrive in uno studio in corso cortesemente anticipatoci: "Tra le scene più leggibili è quella della Creazione di Eva, con una figura del Padre Eterno che certamente ha molte tangenze con analoghe figure di vecchioni con barba bianca di molti dipinti palermitani... Più interessante, però, ai fini di riconoscervi una cultura "alviniana" è, in questa scena, lo spazio dato al paesaggio, non solo, ma anche alla densità atmosferica che vi si intravede tra cielo e nubi. Una analoga importanza del paesaggio caratterizza le altre scene, quale quella dei primi esseri, intenti al lavoro quotidiano, che tutte si svolgono sotto cieli densi".

## NOTE

1 Specie per le tante testimonianze di cedimenti e consolidamenti che il manufatto presenta, sino alla pesante "camicia di forza" in pietrame a vista entro cui è stato racchiuso a metà circa dello scorso secolo.
2 Vedi P. Benigno di Santa Caterina, *Trapani Sacra*, manoscritto, 1810, presso Biblioteca Fardelliana di Trapani, vol. I, p. 11.
3 Vedi Biblioteca Comunale di Palermo, Fondo Valenti, 5QqE152, n. 3.
4 vedi G. Bellafiore, *Architettura in Sicilia...*, pag. 111, e M. R. Nobile, *Un altro rinascimento...*, pag. 45.
5 v. Bellafiore, cit., p. 111
6 Trattasi ancora del Bellafiore nel testo appena citato
7 v. Filippo Rotolo, *La chiesa di San Francesco d'Assisi in Comiso*, Ragusa, 1981, p. 33.
8 Riportiamo integralmente qui di seguito il testo inedito della lettera, fornitoci cortesemente dal compianto scopritore Antonio Buscaino comprensiva degli estremi di collocazione archivistica. "Nobilibus Capitaneis Prefecto Judicibus Juratis et aliis Officialibus civitatis Drepani aquos seu quem spectat praesentes quomodolibus presentatae fuerunt tam praesentibus quam futuris fidelibus regijs dilectis salutem. Pir parti di li piscaturi di quissa chitati ni è statu expostu como pi la divotioni tenno in la gloriosissima Virghi Maria havendo deliberato et accordato construiri et hedificari in la ecclesia di la Nunciata una cappella et havendio circa tali hedificio farlo in proprio intendono pi la loro divotioni hornari la dieta cappella di marammi et alij cosi in li quali sarrà necessario fari bona spisa et pirckì intendine alias li dicti piscatori tenno a lu prisenti in ordini et in contanti certa quantità di dinari pri dispendiri et convertirì a la opera praedicta et vui ad instancia di li dicti frati dìctu conventu haviti temptatu oì intenditi prendiri li dicti dinari et quelli convertiri in pagamentu et manifactura di uno paru di horgani quali li dicti piscaturi hannu presu grandi molestia e certu è cosa di mala exemplo di fari perdiri la divotioni a li genti non senza praejudicio et interesse di la dieta ecclesia essendo li pirsuni remoti di la divotioni pocu penserannu in lu beneficio di la dieta ecclesia pertanto volendo nui circa questo providiri oportune et non pirmittiri li dicti piscaturi essiri in zo gravati havimo provisto et pir la presenti vi dichimo et comandamo ki in modo alcuno non digiati prendiri ne fari prendiri li dinari deputati a la dieta opera et cappella immo pirmittiti ki libere et absque aliqua condictione et impedimento li dicti piscaturi poczano dispendiri et convertiri li dicti dinari a la hedificacioni di la dieta cappella... et non pirmittiri li dicti dinari dispendiri in li horgani ne in altra cosa salvo in la dicta cappella. Sub pena unciarum centum. Datum in Urbe felici Panhormi die XVI iunii X^ indictionis anno MCDLXXVII". Sta in: BFT, ASenT: Lettere Originali - Serie 1, Vol. II. 16.6.1477
9 Riportiamo pure integralmente tale atto inedito, fornitoci dalla cortesia del precitato amico Antonio Buscaino. Atto di committenza, da parte dei Consoli dei Pescatori di Trapani, a Simone e Giacomo La Vaccara per la fornitura di una icona. "Quia presentes coram nobis honorabiles magister Simon et magister Jacobus La Vaccara, pater et filius, de civitate Drepari... sponte et in solidum se obligaverunt construere fabricare et deaurare ad annos duos et dimidium raisio Leonardo Xagegi, Jacobo Andreae Xhaxaluni, Michelecto de Rogeri, Salvaturi lo Grimaldo et Philippo Bono, consulibus caxiae piscatorum dictae civitatis, praesentibus, quamdam conam altitudinis palmorum quindecim et latitudinis undecim depincta et designata modo infra videlicet: in scannello debent depingere di mezo relevo tonnariam vadum et barcas coralli, item in scannello mediano debent di jnezo relevo depingere figuram Beatae Virginis Mariae, item a destra depingere figuram Sancti Petri et a sinistra figuram Sancti Andreae inconiuncti de super annunciationem Beatae Mariae Virginis factam ab angelo di mezo relevo de super figuram Sanctae Signorae quam conam deauratam et depinctam dicti magistri Simon et Jacobus in solidum debent et teneantur ad annos duos et dimidium ut praedictum est etiam assettare in altari cappellae piscatorum in ea et in conventu Sanctae Mariae Annunciatae dictae civitatis. Et hoc prò magisterio manifactura innauratura et pictura dictae conae uncias sexaginta in pecunia juxti ponderis, de quo pretio dicti consules ad primam et semplicem requisitionem dictorum magistrorum Simonis et Jacobi solvere uncias quindecim et quadragintaquinque ad complimentum pretij praedicti prefati consules solvere bonis ad anrios tres in tr'ibus equalibus solutionibus hoc est anno qualiter dicti consules promettunt et teneantur solvere eisdem magistris Simoni et Jacobo presentibus, perfetionata et assettata dieta cona expedita innauratura. Et si forse dicti magistri Simon et Jacobus deficerent in costruendo et fabricando... teneantur ad omnia damna et interesse in solidum ut infra, quo casu sit licitum dictis consulibus seu alijs conducere et habere alios magistros, quod expediant et perficiant dictam conam ut infra narratum est. Et prò majori manifactura magisterio et aliquibus ad interesse ipsorum magistrorum. Quae omnia etc. Testes: Reverendus Julianus de Alaimo, professor Jacobus de Magano [?] et professor Joannes de [?]" N. B. i pagamenti: 20.1517; 20.6.1518; 26.8.1519; 24.12.1520; 3.4.1521. Sta in: AST, Not. Giovanni Barlirio: atto del 19.4.1517, c. 214v. Il contratto per questa cona intagliata da parte dei La Vaccara, padre e figlio, se si ricordano anche i diversi impegni di Simone per la Cappella della Madonna come architetto e carpentiere, potrebbe dare spunto ad una più specifica ed approfondita ricerca sulla famiglia stessa.
10 Solo alla fine dei restauri per ora in corso potrà dirsi una parola più sicura sul linguaggio di tali resti.Ma se lo studio finale dovesse accertarne la paternità di qualche più o meno autorevole pittore palermitano del tempo – fine Quattro o primi Cinquecento, assai probabilmente – se ne dovrebbe dedurre che i Pescatori non volevano essere da meno dei Marinai, che negli anni '50 e '60 del XV secolo avevano coinvolto, per la loro cappella originaria, pittori come Tommaso De Vigilia e Pietro da Messina (vedi documenti citati nel precedente capitolo V).
11 Sulla peculiare forma ed ornamento delle barche coralline e sulla scoperta dei banchi africani da parte dei pescatori trapanesi si veda G. Pugnatore, cit., p. 157-159
12 Sull'ampio lavoro dell'Alvino a Trapani (di cui dovremo occuparci anche nei successivi capitoli VII e IX) rimane sempre

fondamentale quanto, su precise ed ampie ricerche documentarie, ne ha scritto Claudia Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento*, in AA. VV., *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia Occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*. Palermo, 1985. La data esatta di tali affreschi, assai plausibilmente, dovette essere quella del 1604, dal momento che essa appariva dipinta sino ad alcuni decenni addietro, sulla parete di ingresso della cappella (vedi G. Monaco, *La Madonna...*, cit. p. 66). Quanto all'incerta paternità del loro linguaggio, può essere utile ricordare, con la Guastella (cit., p. 52) che già nel 1582, lavorando per i Carmelitani di Trapani, l'Alvino si avvaleva ampiamente di collaboratori più o meno sperimentati tra cui Gaspare Bazano (uno dei due futuri *Zoppo di Ganci*) ed i trapanesi Francesco Madia e Guglielmo Sargenti. Né può escludersi del tutto che gli affidatari degli affreschi della cupola si siano avvalsi di una qualche consulenza dello stesso maestro, che ancora nel 1605 (come ci dice il Registro contabile 1558-12621) tornerà a lavorare per i Carmelitani ad una non meglio definita "pittura nella tribuna maggiori", forse la coloritura del grande apparato di stucchi di cui il cappellone era stato rivestito dal 1580 in poi v. cap. IX) ad opera dello stesso Alvino e di altri. L'anzidetta "pittura nella tribuna maggiore" si svolge tra il maggio e l'agosto del 1605, per l'importo complessivo di circa 50 onze.

*Ci è doveroso ricordare che abbiamo potuto fotografare e leggere al meglio tutti i resti della decorazione pittorica della Cappella grazie al recentissimo restauro promosso dalla Comunità Carmelitana e realizzato dalla Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Trapani. Siamo altresì grati alla Agenzia Generale delle Entrate per il consenso alla pubblicazione delle immagini inedite..*




Giuseppe Alvino, 1582, tela con *Il Nome di Gesù*, oggi al Museo Pepoli

## Capitolo VII. La Cappella di San Vito e Santa Teresa (oggi del Sacro Cuore)

Per chi provenga dall'esterno, si tratta della cappella cui si accede immediatamente se ci si dirige verso quella della Madonna, alla quale si affianca strettamente sul lato nord. Dedicata oggi al Sacro Cuore, fu costruita tra il 1579 e il 1582, nelle sue notevoli dimensioni (m. 22,30 x 8) con la dedica a San Vito, cui ben presto si aggiunse anche quella a Santa Teresa, di cui sopravvive il dipinto che vedremo più avanti.

A differenza delle cappelle primocinquecentesche che abbiamo visto nei precedenti capitoli, nessuna morfologia particolare o culturalmente qualificante venne chiesta ai costruttori cui venne affidata, Simone Marino e Vito Manotta (o Mallotta), poi lungamente operanti, sino ai primi decenni del Seicento, per il convento.[1] Sicchè, demolito prioritariamente il torrioncino dell'angolo sud-est della Cappella dei Marinai "a causa che facia impaccio"[2] i costruttori anzidetti potevano consegnare il grande ambiente che vediamo ancora oggi (salvo l'abside e gli altari da tempo rimossi) ricoperto da un'ampia volta a padiglione ricadente su di una assai semplice cornice mediante una serie di unghiature lungo tutto il perimetro, che ne smorzano appena la schematicità e quasi banalità funzionale.

L'intitolazione fondamentale a San Vito sicuramente è da connettersi a due fatti, uno di ordine generale, essendo San Vito il patrono della Diocesi di Mazara cui allora anche Trapani apparteneva, e l'altro particolare, consistente nell'arrivo d una reliquia del santo, donata al Priore Egidio Onesti dal Cardinale di Montepulciano[3] e in ordine alla quale i documenti, tra il 1579 e il 1582, registrano vari pagamenti all'argentiere Francesco Cavallaro per "una testa di S. Vito in argento dorato".[4]

Ma torniamo alla cappella o, a meglio dire, alla mancanza di interesse architettonico della stessa, che ci autorizza a non più occuparcene sotto tale profilo, per soffermarci, invece, sui due soli ma importanti cimeli pittorici che ne sopravvivono, conservati entrambi presso l'attiguo Museo Pepoli.

Si tratta, nel primo caso, di "uno quatro di lo nomu di Iesus in colori di oglio... intro la cappella di s(an)to Vito novamente fatta in ditto conventu".[5] La grande tela (cm. 337 x 207), recentemente restaurata dal Museo Pepoli[6], è certamente una delle più significative tra le opere che ci rimangono di un vero e proprio caposcuola della pittura dell'ultimo Cinquecento e dei primi decenni del Seicento nella Sicilia occidentale, Giuseppe Alvino detto il Sozzo. Ne riportiamo subito l'esperta lettura iconologica, fattane da Claudia Guastella, che per prima l'ha pubblicata, nel contesto dell'ampio saggio che abbiamo appena citato in nota.

Rileva anzitutto la studiosa che il tema dell'opera, suggerito dal "sacrae theologiae doctor" Egidio Onesti, risale alla teologia paolina (Filippesi, 2, 9-11) sul nome di Gesù, e aggiunge, poi: "L'Alvino... risolve la figurazione in modo più strettamente aderente al senso che la frase di San Paolo assume nel contesto della lettera ai Filippesi, arricchendola con nuove connotazioni. Con sottigliezza ermeneutica egli, dalla frase di San Paolo che di solito viene trascritta... scorpora solo tre genitivi, "COELORUM", "TERRESTRIUM", "ET INFERNORUM", che entro cartigli campeggiano nei tre ordini della composizione". A proposito della quale composizione e con particolare riferimento ai personaggi dei gruppi umani al centro della stessa, la




sopra, *Particolare del dipinto* di cui alla pagina precedente. Sotto, Claudio Nazardo, 1616, tela con *Santa Teresa nel suo studio*, oggi al Museo Pepoli. Fotografie Museo Pepoli



Guastella acutamente osserva che in tali gruppi, sottoposti al Nome di Gesù, "si può vedere un chiaro riferimento alle rappresentazioni della Vergine del Rosario, con i potenti della terra ai suoi piedi (papi, imperatori, re, ecc... come da contratto) che proprio in quegli anni, a ridosso della Battaglia di Lepanto, si erano diffusi".

Né può escludersi del tutto che questa rappresentazione cristologica dell'Onesti e dell'Alvino, così universalistica e quasi escatologica volesse quanto meno distinguersi da quella ben più umanizzante ed umana che del quasi identico soggetto (Cristo tra due ali di vergine oranti sotto una grande aureola con l'arnagramma del suo nome) qualche decennio prima ne avevano dato i Francescani trapanesi in due tavole arcaizzanti oggi al Museo Pepoli (inv. 140 e 141).

Ma vediamo ormai la raffigurazione nel dettaglio iconografico. La parte celeste della stessa è costituita da un ovale allargato, nella parte alta della tela, in cui su di un fondo azzurro chiuso, spiccano le lettere dorate dell'anagramma bernardiniano del Cristo, IHS, sormontate da una croce. Tutt'attorno, oltre l'effluvio di luce che dall'ovale si irradia, schiere di angeli arcangeli e cherubini celebrano osannanti il nome del Signore. In un cartiglio immediatamente sotto questa scena spicca il primo degli aggettivi paolini anzidetti, "coelestium".

Al centro del dipinto, così come stabiliva il contratto, sono raffigurati "dui populi, zoè di una parti imperaturi et re e di laltra papi cardinali et viscovi"; sotto i quali il cartiglio recita: "terrestrium". I lineamenti di questi personaggi, poi, appaiono tanto realistici e marcati, che è quasi d'obbligo pensare che l'Alvino abbia voluto concretamente riferirsi ai detentori dei poteri del tempo, dal sovrano Filippo II al papa Gregorio XIII, al Vicerè Marcantonio Colonna (che, del resto, conosceva personalmente all'inquisitore F. De Aedo), al Vescovo di Mazara Bernardo Gash e al più sicuro di tutti, nel suo bianco mantello carmelitano, il committente stesso del quadro, il priore Egidio Onesti. Nel margine basso infine, l'Alvino apre "uno squarcio improvviso della terra, poco al di sotto del piano visivo (in cui) rivela un inferno pericolosamente terreno ove non bruciano anime, ma si annidano diavoli icasticamente rappresentati" (Guastella).

Ma il dipinto riveste anche, sul piano del gusto e della cultura figurativa, un interesse per noi anche più vivo che quello del suo contenuto teologico ed etico. In esso si configura, infatti, la testimonianza - introdotta a Trapani dall'Alvino quasi "in tempo reale" - delle più significative ed innovative espressioni del linguaggio pittorico apparse nella Palermo viceregia ai tempi del Terranova e del Colonna, e culminate con la "svolta" (E. Abbate) rappresentata dal Sant'Andrea del Muziano collocato dai Terranova, tra l'80 e l'82 nella Cappella Pilo in San Francesco di Paola. Innovazioni relative soprattutto alle note di naturalismo fiammingheggiante e di colore cangiante, che chiaramente si ritrovano nello sfondo di paese, nei monti e nei vestiti dei personaggi storici in primo piano nel nostro dipinto. In riferimento al cromatismo del Muziano si vedano soprattutto il manto del Papa Gregorio XIII tra i personaggi religiosi e l'armatura dell'imperatore Filippo II tra i laici.

Ma dobbiamo parlare, ora, di una ancor più rara pittura proveniente dalla stessa cappella ed oggi pure conservata presso il Museo Pepoli, raffigurante l'altra santa titolare della cappella stessa, Santa Teresa d'Avila. Si tratta, in questo caso, di una raffigurazione tutt'altro che teologico-simbolica, come nel caso del "Nome di Gesù", ma, al contrario, interamente storica e veristica, in cui la riformatrice del Carmelo appare seduta in uno studiolo, mentre scrive su di un quaderno (allusione alla nuova Regola?), ma con gli occhi fissi ad un Crocefisso che le sta davanti. Quasi precocemente i Carmelitani trapanesi, sei anni prima della beatificazione (1622) commissionavano questo ritratto ad un pittore lorenese operante a Palermo che, in basso, così si firma: "Claudius Nazardus natione lotharingius fecit Panormi 1616".[7]

La santa, come dicevamo, appare seduta in uno studiolo, di età avanzata e di consistente corporatura, con il volto pieno e tondeggiante racchiuso nel soggolo monacale; marrone, naturalmente, il saio e bianco il lanoso mantello, mentre un paesaggio roccioso ed uno scorcio di città turrita (Avila?) appaiono sullo sfondo attraverso un'arcata dello studiolo che si apre sulla destra. E' accertato che la raffigurazione della santa, nei lineamenti del viso specialmente, discende in linea retta da quella realizzata in primis dal pittore spagnolo Lorenzo de Miseria, a cui strettamente si attiene, per conoscenza più o meno diretta, il pittore lorenese-palermitano del nostro dipinto.[8] Ma è anche sicuro che per l'ambientazione in cui inserisce la figura egli si sia avvalso piuttosto dell'acquaforte largamente diffusa di Hieronimus Wierix, che all'essenzialità del "ritratto" del De Miseria aveva aggiunto vari elementi a contorno, dalla veduta sullo sfondo al fuso e alle forbici nella parte bassa, chiaramente allusivi alla qualità di ricamatrice della santa carmelitana.

Ricordiamo, infine, a chiusura di queste note, che nel convento si conserva ancora, certamente proveniente dalla cappella, un piccolo reliquiario argenteo, con una massiccia statuetta della santa di fine Seicento, su una base circondata da una ghirlanda del successivo sec. XVIII.[9]

## NOTE

[1] I pagamenti per la realizzazione della cappella si scalano fra il settembre 1579, quando gli anzidetti murifabbri ne ricevono la caparra di 10 onze e il maggio del 1582, quando li troviamo a lavorare, invece, per un'altra cappella, quella di Sant'Alberto. *Registro di esiti dell'ex-Convento*, oggi presso il Museo Pepoli, 1558-1603, con numero 14 del nuovo ordinamento.

[2] Il pagamento per il lavoro relativo - e con la motivazione anzidetta - si trova riportato nell'anzidetto registro sotto la data del 7 dicembre 1579.

[3] La circostanza è riferita da tutti gli storiografi e biografi che si sono occupati della personalità e dell'opera di Egidio Onesti, dal suo amico Leonardo Orlandini (*Trapani in una breve descritione*, Palermo, 1605, p. 2) al Di Ferro *(Biografie degli uomini illustri trapanesi*, Trapani, 1830, vol. II, p. 220) ed altri.

[4] Possono vedersi sempre nel registro precitato, specialmente nell'agosto del 1580. Del reliquiario aveva già dato notizia I. Navarra, *Notizie sugli orafi ed argentieri operanti a Messina, Palermo e Sciacca e Trapani nei secc. XVXVII* in Libera Università di Trapani, a. X, 1991, n. 77, p. 59.

[5] Così si esprime l'atto di incarico del 29 maggio 1582, pubblicato da C. Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino. detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento,* in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo,* Palermo, 1985, p. 120

[6] In occasione di tale restauro una scheda storico-artistica ne è stata pubblicata da Gaetano Bongiovanni, in *Restauri al Museo Pepoli,* Trapani 2007, p. 19 Ringrazio qui il Museo anzidetto per la cortese concessione della fotografia.

[7] Il dipinto è stato per la prima volta citato da chi scrive, assieme ad una piccola Annunciazione dello stesso autore nella Galleria regionale della Sicilia, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo e il suo ambiente,* Palermo, 1985, p. 220; quindi anche da G. Mendola, in *Dallo Zoppo di Ganci a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie,* in *Porto di mare, pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, Napoli, 1997, p. 72.

[8] La tavola del De Miseria si conserva presso il Monastero carmelitano di Siviglia

[9] Pubblicato da M. Vitella, *Un reliquiario argenteo di Santa Teresa,* in *Il Tesoro Nascosto* (catalogo della mostra), Palermo, 1993, p. 217.



*Rivestimento a "marmi mischi"*
(1676) della parete di fondo con l'altare.
Fotografia Lombardo

# Capitolo VIII. La Cappella di Sant'Alberto

Abbiamo notizia di una prima cappella di Sant'Alberto già del tardo Trecento o del primo Quattrocento da un meticoloso manoscritto del priore carmelitano Basilio Cavarretta (1580 c.-1664), relativo essenzialmente alle vicende della Cappella della Madonna ma che della nostra riferisce pure ampiamente a causa delle situazioni allocative e degli interventi di rinnovamento, in origine e nel tempo, strettamente connessi.[1]

Quanto annotato dall'anzidetto priore nel 1632 ci viene riportato da un moderno studioso nei termini seguenti: "Il p. Cavarretta riferisce che intorno al 1370 nella zona retrostante l'abside della chiesa gotica... erano costruite due piccole cappelle, orientate in senso nord-sud: una più grande dedicata a Sant'Alberto e una più piccola dedicata a San Giovanni. Le cappelle si aprivano su di un ambiente unico in cui era stata collocata la statua della Madonna"[2].

Anche un legato testamentario di un Guglielmo del Bosco del 1444 sta a testimoniare della situazione anzidetta.[3] Tale cappella venne poi radicalmente trasformata, nell'orientamento e nella forma, così come avveniva per la cappella della Madonna, nei primi decenni del Cinquecento, per essere completata ed attingere la forma che ancor oggi vediamo, negli ultimi decenni di quel secolo.

Scrive, infatti, il Cavarretta[4] che nel 1532 i frati e la famiglia patronale dei Ventimiglia del Bosco decidono di rinnovare e trasformare gli ambienti di due cappelle medievali, quella di San Giovanni e quella di Sant'Alberto, nonché un altro piccolo ambiente, già considerato come "la stanzina di S. Alberto"; ricavandone una unica orientata, come già era avvenuto per quella della Madonna (dal 1498), non più in senso nord-sud ma est-ovest, cioè quello attuale a ridosso delle absidi della chiesa gotica. Saranno, poi, i registri contabili del convento a documentarci sul fatto che, in realtà l'effettiva realizzazione della Cappella di Sant'Alberto iniziava solo nel 1582 e che ancora nel 1624 se ne doveva realizzare la copertura.[5] Ma vediamo, ormai, la realtà formale e storico-artistica della cappella attuale, cui si accede attraverso due porte intagliate di gusto rinascimentale, dalla Cappella della Madonna.

Il manufatto è di notevoli dimensioni (m. 18 x 8 c.) ma, a parte un suo carattere quasi museale a causa dei molti dipinti alle pareti, di varia provenienza, il suo interesse storico-artistico si restringe quasi tutto nella parete di fondo con l'altare e la statua argentea del Santo, e nel piccolo ambiente denominato "La celletta di Sant'Alberto" che affianca l'altare stesso. E' infatti il barocco apparato decorativo dell'altare, a cominciare dal rivestimento della stessa arcata parietale che lo inquadra, a colpirci subito con la vivacità cromatica delle fitte tarsie di "marmi mischi" che tutto ricoprono, arcata, altare, gradini dello stesso, pareti laterali. Quanto alla fattura di tali tarsie, che sono del 1676,[6] circa dieci anni dopo quelle vicinissime attorno all'altare della Madonna, non si può escludere che essa sia dovuta alle stesse mani - di Alberto Orlando, dei Nicoletta, Romano, ecc. - di quelle; anche se il gusto ne appare alquanto diverso per una maggiore varietà e luminosità dei motivi decorativi nella policromia degli intarsi; ma è quasi una sottigliezza che non cambia né la comune appartenenza culturale all'enfatico filone di provenienza palermitana né la testimonianza, nella stessa chiave di appariscenza ed enfasi sociale delle rispettive committenze, i Fardella di Torrearsa nel primo, la famiglia senatoriale dei Tipa in questo caso.



Fine secolo XVI (Nibilio Gagini?), Testa e busto reliquiario in argento di Sant'Alberto. Fotografia Braj



Vincenzo Bonaiuto e Michele Tamburello, 1752, *Statua del Santo* in lamina di argento. Fotografia Lombardo

Ma lo stesso rivestimento policromo della tribuna dell'altare fa quasi convergere il nostro sguardo verso la nobile statua argentata del Santo titolare, di altezza quasi al naturale, di marcati lineamenti nel viso e di lieve animazione nel panneggio del saio monacale; opera datata del 1752 degli argentieri trapanesi Vincenzo Bonaiuto e Michele Tamburello.[7]

Quanto alla genesi e conformazione di tale statua, scrive un moderno studioso: "Il reliquiario venne realizzato trasformando in simulacro un busto precedente, forse la testa d'argento del glorioso Santo Alberto con novi petrì di diversi colori che risulta registrata in un inventario dei beni del santuario del 1596".[8] Per stretti collegamenti semantico-religiosi va considerata, a questo punto, la "Celletta di Sant'Alberto", il piccolo ambiente rettangolare, così adattato nello scorso secolo, dopo una prima sistemazione del 1623 dell'originario ambiente medievale dei conversi Benedetto Bonsignore e Franco Sellitti, che "hanc cellulam in aediculam erexerunt" per esservi entrambi tumulati, come ricorda una lapide sulla parete.[9] A proposito di lapidi, però, merita di essere osservata ed anche, eventualmente accolta nel suo invito, quella sulla soglia che (tradotta dal latino) ci dice: "Questa fu la piccola cella di Alberto trapanese; fermati e dal petto effondi pie preghiere".[10]

Spicca, sull'altare, una piccola tela di buona fattura, che raffigura il Santo nelle consuete sembianze giovanili, esaltate anche dalla cromia pittorica in cui prevalgono il bianco del mantello e il roseo del volto della figura. Giustamente la tela viene attribuita a Domenico La Bruna che l'avrà realizzata verso il 1730-40, quando a lungo lavorò per i Carmelitani, come vedremo in un prossimo capitolo. Più indietro di circa un secolo ci porta l'altra piccola tela, attaccata alla parete sinistra, che raffigura il carmelitano ericino Cataldo de Anselmo, che nel 1316, secondo la tradizione, avrebbe portato da Messina a Trapani, dove improvvisamente moriva, il cranio del santo.[11]

In questa celletta dovette essere, probabilmente, esposto, in origine, ilpiccolo Busto a reliquiario argenteo con testa di S. Alberto (oggi conservato dai Frati), opera assai probabile per viva affinità con altre dello stesso genere sicuramente sue, dell'argentiere palermitano Nibilio Gagini, nipote del famoso Antonello. Tanto più che tra il 1582 e il 1586 questi forniva anche ai Carmelitani quattro grandi candelieri da affiancare al nuovo altare nel cappellone (v. cap. IX) .[12]

Usciamo dalla celletta, per tornare nella cappella e soffermarci almeno su alcuni, anzi due soltanto dei numerosi dipinti in essa contenuti, per il loro maggior valore ed interesse storico-artistico. La grande tela della parete destra, anzitutto, raffigurante, in alto, l'Eterno con la colomba dello Spirito Santo e in basso, ma sempre sospesi in cielo, la Vergine con il Bambino, San Giuseppe, Gioacchino ed Anna. Un nobile e quasi sorprendente dipinto, occorre dire, la cui larghezza di fattura, accuratezza disegnativa e ricerca realistica nelle figure, come le calde tonalità del colore, hanno fatto ipotizzare ad un esperto conoscitore (Giovanni Mendola, comunicazione verbale) la paternità del fiammingo-novellesco Geronimo Gerardi; anche sulla base della stretta affinità con la tela della Trinità e Santa Rosalia di Ciminna, opera documentata del Gerardi. Atteso che intorno al 1630 il pittore lavorò molto per i Gesuiti di Trapani, questo, o uno appena più avanzato, potrebbe essere il tempo anche della nobile e inedita tela carmelitana, qui in argomento.

A fonti culturali e modalità formali pure di estrazione novellesca fa pensare l'altro dipinto che vogliamo segnalare, pure di notevoli dimensioni e al centro della parete di fondo della cappella. Il dipinto raffigura l'Estasi di S. Maria Maddalena dé Pazzi e potrebbe essere della stessa mano, imitatrice dei modi di Andrea Carrera, cui appartiene la più nota Estasi di S. Caterina da Siena nella chiesa di S. Maria del Soccorso a Trapani.

Di solo interesse storico e inerente alla storia carmelitana e il grande dipinto settecentesco sulla parete sinistra, intitolato *Decor Carmeli*. Raffigura ed esalta, infatti, l'origine e lo sviluppo dell'Ordine ed il suo carisma mariano-eliano attraverso i secoli con pertinenti immagini e simboli: il Monte Carmelo, Elia che sacrifica a Jahave, la Turris Eburnea, la Madonna attorniata dai frati carmelitani, Cortei di frati e suore ascendenti il Monte Carmelo ecc.








Geronimo Gerardi, 1640 c., (attrib. di G. Mendola) tela con la *Sacra Famiglia, Gioacchino ed Anna*. Fotografia Fundarò. Maniera di Andrea Carrera, sec. XVII, *Estasi di S. Maria Maddalena dè Pazzi*. Fotografia Fundarò





Sec. XVII, tela raffigurante *Frate Cataldo da Anselmo* con il cranio di Sant'Alberto. Fotografia Lombardo
Domenico La Bruna, 1740 c. *Dipinto con Sant'Alberto*. Fotografia Lombardo
Ignoto, Sec. XVII, *Busto reliquiario* in legno dipinto raffigurante il Beato Luigi Rabatà. Fotografia Lombardo

## NOTE

1 Cavarretta, B. *Libro delle scritture attinenti alla pretensione dell'Ecc.mo Principe della Cattolica circa la statua di Nostra Signora e Sua Cappella.* Manoscritto (1630) presso la Biblioteca Fardelliana, Trapani, p. 94 e segg.

2 G. V. Internicola, *La Cappella di Sant'Alberto. Note sulla formazione, sta in Sant'Alberto degli Abbati*, Atti del convegno, Trapani, 2007, p. 183

3 Lo si veda riassunto (dal Rollo 1° di Scritture, ms. del 1730 c.) da G. Monaco, op. cit., p. 46

4 op. cit., p. 107

5 Tale tardivo inizio dei lavori appare chiaramente dai seguenti pagamenti annotati nel Registro di esiti 1558-1603 dell'ex Archivio carmelitano, oggi presso il Museo Pepoli: "7 maggio 1582, al m. Vito Mallotta in conto della cappella di S.Alberto in diversi partiti, onze 23"; stessa data: "ai marmorari Ioanni Lucchi e Ioanni lo piccolo in conto delli porti di S.Alberto, onze 38". Quanto alla copertura ancora più tardiva, post 1624 e relative motivazioni, si veda G. Monaco, *Il Carmelo trapanese e i suoi figli illustri*, Napoli, 1984, p. 76.

6 Tale data si legge nella lapide funeraria ai piedi dell'altare in cui sono seppelliti i benefattori Giuseppe, Antonio e Simone Tipa, trascritta da G. Monaco, *La Madonna di Trapani*, cit. p. 94

7 Su tale simulacro lo studio più recente è quello di Maurizio Vitella, *Presenza e luoghi di culto di Sant'Alberto nelle sue città: Trapani, Erice, Messina*, in *Sant'Alberto degli Abbati*, cit. p. 104.

8 Per tale reliquiario vedi M. C. Di Natale, in *Il Tesoro nascosto*, Palermo, 1993, p. 12

9 Fermo restando che il manufatto attuale risale al 1930-40 (v. Relazione manoscritta del priore Lorenzo Piazza presso il Convento) della celletta storica del Santo fa anche cenno G. M. Di Ferro nella Biografia del priore Basilio Cavarretta (*Biografie degli uomini illustri trapanesi*, quivi, 1830, II, p. 17), che rimanda anche al Pirri, *Sicilia Sacra*, ed. 1730, p. 879. Sta di fatto, in ogni caso, che l'accorpamento del piccolo ambiente medievale con la cappella vera e propria dedicata al santo, fu deciso, come scrive il Cavarretta (op. cit.) nel 1532, di comune accordo tra i frati e la famiglia patronale dei Ventimiglia del Bosco.

10 La lapide è stata riportata prima dal Mondello, op. cit. p. 35, e poi dal Monaco, op. cit. p. 94

11 v. G. Fardella, *Annali di Trapani*, ms. cit (1810) sub 1316

12 L'opera è stata pubblicata da M.C. Di Natale, *Il Tesoro nascosto*, Palermo, 1995 p. 192 con l'attribuzione ad argentiere siciliano dei primi del XVII secolo. Ma è anche opportuno ricordare qui che un'altra testina argentea di S. Alberto, di modellato simile alla nostra e solo un po' più rude, forse come opera della bottega gaginiana, esiste al Museo Diocesano di Mazara, sicuramente datata del 1577, v. P. Allegra, scheda di catalogo, in *Il tesoro dei Vescovi*, a cura di M.C. Di Natale, Marsala 1993, p. 99. Anche se soltanto per motivi generali di "committenze e fatture artistiche" di questo periodo, ricordiamo, infine, che tra il 1580 e il 1581 i Carmelitani pagavano anche all'argentiere trapanese Francesco Cavallaro sia la fattura che l'indoratura di una Testa di S. Vito (Registro contabile 1558-1603, sub annum).



G. Alvino, 1582, *Ritratto del Priore Egidio Onesti* (particolare dalla tela con *Il Nome di Gesù* di cui a pagina 84)



Ignoto alviniano, 1628-30. *Ritratto del Priore Basilio Cavarretta* (particolare dalla tela con la *Pentecoste* di cui a pagina 111)

# Capitolo IX. Il rinnovamento strutturale e arredativo cinque-seicentesco (1550-1650 c.) tra convento e chiesa

Ci occuperemo in questo capitolo di un'ampia gamma di opere sia strutturali che arredative, datate o databili nell'arco di circa un secolo, a cavallo fra il XVI e il XVII, quando il Santuario, nella chiesa gotica, nelle cappelle rinascimentali e nel convento, fu oggetto di tanti e tali lavori da assumere una vera e propria nuova facies funzionale, estetica e culturale; poi in parte cancellata ma in massima parte ancora fruibile, specie negli ambienti già conventuali ed oggi sede del Museo regionale Pepoli. Si trattava, in effetti, di quella che potremmo definire la "terza fase storica" della vita e vitalità del Santuario stesso; dopo la prima, fra Romanico e Gotico (secc. XIII-XIV) culminata con l'arrivo del simulacro della Vergine, e la seconda, fra Tardo Gotico e Primo Rinascimento, della costruzione o ricostruzione delle cappelle che alla chiesa fanno corona (come abbiamo visto in precedenza), nonché di vari e pur limitati interventi edilizi in ambito conventuale, di cui fanno fede alcuni portali e finestre di epoca tardogotica e di gusto catalaneggiante.

Sarà il rinnovamento della struttura cenobitica medievale a caratterizzare maggiormente le opere di questo periodo, sino alla realizzazione del grande complesso dei vasti e luminosi corridoi affiancati alle celle monacali, dello scalone monumentale, dei grandi ambienti al piano terra, architettonicamente configurati di "saloni" e "sacristia", nonché del grande chiostro a due ordini, che porteranno i cronisti a parlare di "cittadella" o "reggia" vera e propria in aperta campagna, ecc.

A questa fase, architettonicamente parlando, seguirà la quarta ed ultima alla metà del Settecento, con il totale rifacimento, da gotico in barocco, dell'interno della chiesa grande, di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

Potremmo passare a vedere ora di quali opere esattamente si tratta, quali gusti e connotazioni culturali hanno sostanziato tale ciclo, secondo gli interessi e la cultura della committenza, nonché di artefici ed artisti ricercati dalla stessa.

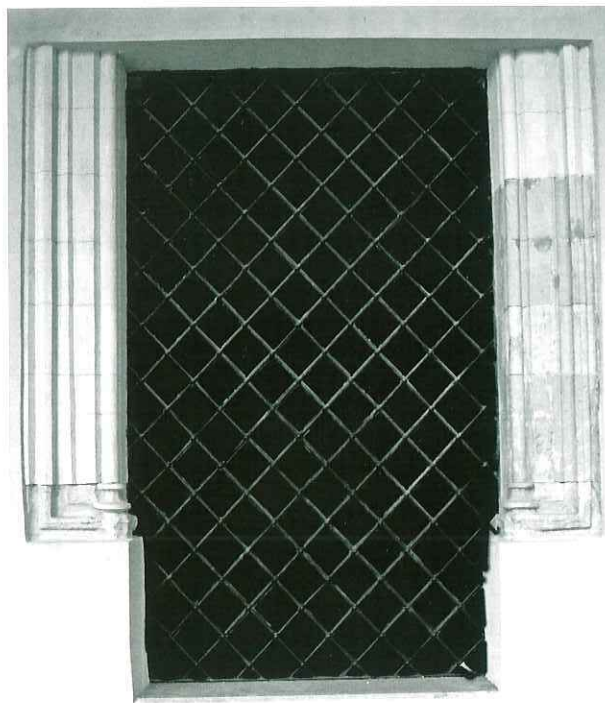
Ma ci sembra doveroso fare prima almeno qualche cenno sulle due personalità di managers religiosi, a così chiamarli, che delle varie realizzazioni ebbero il pur diverso merito, almeno per la massima parte.

## Le gestioni dei Priori Egidio Onesti (o *de Honestis,* 1550 c.-1611) e Basilio Cavarretta (1590-1665)

La prima di tali personalità è quella di Egidio Onesti, nato da nobile famiglia trapanese verso il 1550, viene ammesso al "Cursorato degli Studi", in abito carmelitano, nel 1565 (G. Monaco, 1984, p. 193). Ci dice, poi, il Di Ferro (1830, II, p. 58) che "gito in Etruria, dopo aver letto a Pisa teologia dogmatica vi fu assunto a Prefetto degli Studi". Qui ebbe anche offerta dal suo amico Cardinale di Montepulciano una cattedra vescovile, che però rifiutò per tornare a Trapani ad occuparsi del convento in cui aveva vestito l'abito monacale.

Raggiunse poi i più alti gradi di responsabilità nell'ambito delle due Province meridionali dell'ordine, quelle di Sant'Alberto e di Sant'Angelo, di cui fu Commissario e Visitatore, e dove





Sec. XVI, *Mostre di portali e finestre* di gusto plateresco nelle corsie del chiostro. Fotografie G. Scuderi



operò fervidamente per circa un trentennio, fra il 1575 e il 1605 almeno; nel 1598, sempre per accudire al suo amatissimo convento trapanese, rifiutò sia il generalato dell'Ordine che la cattedra vescovile di Policastro (Pirri). Alla sua fervida attività ed elevata capacità sia nel governo dell'ordine (da sempre più alte cariche) sia nei rapporti con i poteri laici, civili e politici, si devono, molto probabilmente, le idee programmatiche generali e, sicuramente, gli inizi e parecchi avanzamenti sia di vari blocchi di "dormitori" che di acquisizioni arredative in ambito chiesastico, registrati dalla storiografia più attenta, sia locale che regionale: dal trapanese e suo amico Leonardo Orlandini (1605) a Rocco Pirri (1638), Ottavio Caetani (1656), Vincenzo Nobile (1698), Giuseppe Maria Di Ferro (1830) e Gabriele Monaco (1984).

Di significativo interesse, in riferimento alla sua fervida attività ma anche al suo retaggio, risulta un cenno quasi accorato del Di Ferro alla fine della sua biografia: "La di lui morte... lasciò tanti altri progetti interrotti". Una citazione che, anche a non voler pensare al lascito di veri e propri strumenti formali, può farci riflettere quanto alle opere realizzate dai successori e alle relative culture. Ma torniamo a lui.

E' certamente da segnalare che in tutte le sue iniziative e promozioni, l'Onesti si avvalse sempre di qualificate collaborazioni di artisti e maestranze che attingeva soprattutto nella capitale viceregia dell'isola e dai cantieri religiosi ed aulici della stessa. Particolare valore e significato assumeva, in tal senso, la lunga collaborazione di un originale pittore come Giuseppe Alvino (detto il Sozzo) e di un esperto scultore-architetto come Iacopino Salemi, il cui sodalizio palermitano, che includeva anche Giuseppe Gagini e l'argentiere Nibilio, suo fratello, doveva essere li ben noto. Da tali prolungate collaborazioni discendeva non solo l'arricchimento estetico-culturale dell'arredo e delle strutture del Santuario, ma anche, ovviamente, l'introduzione nell'ambiente trapanese tutto di gusti e culture figurative, nella fattispecie di vari aspetti del complesso Manierismo isolano nelle sue varie estrazioni.[1] Un vero e proprio "ritratto dal vivo" del nostro Priore, ancora inedito e sconosciuto ai più, è quello che ci è stato offerto da Giuseppe Alvino, tra gli "ecclesiastici" da lui raffigurati nella tela con *Il nome di Gesù,* di cui ci siamo occupati nel precedente capitolo VII. Con piacere lo riproduciamo come prima e doverosa immagine a corredo di questo capitolo, affiancandovi un altro prezioso ritratto inedito (proveniente da altra tela), quello del suo degno continuatore Basilio Cavarretta, che forse un giorno scopriremo come vero e proprio "esecutore testamentario" dei progetti "lasciati interrotti alla di lui morte".

Tra i primi, se non nell'immediato, successori dell'Onesti, si colloca la pure rilevante ed appena citata personalità di Basilio Cavarretta. Anche lui di nobile famiglia rinunziò agli agi della vita civile per indossare il saio monacale carmelitano.[2]

Nei confronti del convento si rese benemerito non solo per varie e cospicue opere realizzatevi (l'Aula capitolare, lo Scalone monumentale, il nuovo e non meno monumentale Chiostro, che poi vedremo), ma anche per consistenti erogazioni dal suo privato patrimonio, sino all'acquisto di un feudo per 11.000 scudi. Sul versante erudito rimane memorabile per la nostra conoscenza degli assetti originari delle cappelle monumentali attorno all'abside della chiesa gotica, un suo manoscritto (conservato nella Biblioteca Fardelliana di Trapani), il *Libro delle scritture attinenti alla pretenzione dell'Ecc.mo Principe della Cattolica...* del 1630. Può, infine, ritenersi sicuro che la sua figura possa vedersi nel carmelitano inginocchiato, ma riguardante verso l'esterno, in basso a destra nella tela con la Pentecoste, ancora attaccata al soffitto dell'aula capitolare, di cui parleremo a suo tempo.[3]




(sopra) J. Salemi, 1579-80, Angelo e Bove. (sotto) G. Gagini e G. Vanelli, 1579-80, Leone ed Aquila.
Fotografie del Museo Pepoli




## Un riepilogo delle opere "in progress"

Non abbiamo elementi certi, salvo i pochi dati "operativi" che ci offrono i registri contabili dell'ex convento, per ipotizzare un preciso inizio del rinnovamento strutturale post-tridentino qui in argomento. Forse poteva essere preziosa, al riguardo, una "Relazione per l'inizio della riforma del nostro convento", tenuta dal Visitatore Generale Bartolomeo De Ragusis nel 1568 (G. Monaco, *La Madonna,* cit., p. 335 n. 17) rimasta però irreperibile. Gli accennati elementi contabili, e qualche altro di carattere storiografico, ci consentono tuttavia di ritenere per certo che già verso la metà degli anni settanta diversi dormitori dovevano essere ad un livello di lavori avanzato. Risulta, infatti, che:

a) nel 1575 (Registro contabile 1558-1603) si hanno diversi e cospicui pagamenti per materiali e manodopera per "lo dormitorio novo" o per "lo claustro novo di ponenti di supra";

b) nel 1578 un padre Cristoforo Buffa finanzia alcuni lavori di completamento nel preesistente "dormitorio di mezzogiorno".[4]

Ma presentiamo, ormai, un riepilogo preventivo delle opere sia strutturali che arredative dell'intero periodo, che cercheremo di vedere, poi, per quanto possibile, negli aspetti filologici e culturali.

1500-50 c., portali e finestre di gusto tardogotico-catalaneggiante e plateresco dell'ex Convento, lungo le corsie del chiostro;

1569-71, acquisizione di cinque tele con Storie della Vergine da un pittore palermitano, cui si pagava anche un affresco per il refettorio;

1578-82, totale rinnovamento dell'arredo liturgico, a cominciare dall'altare, del cappellone gotico e delle cappelle laterali dello stesso (con riprese dei lavori sino ai primi del Seicento);

1580-88, realizzazione delle due nuove cappelle di San Vito e di Sant'Alberto (quest'ultima, in realtà, ricostruita) ai due lati di quella della Madonna, con quattro porte in marmo di gusto tardo rinascimentale, affidate a marmorari carraresi;[5]

1580-1605, apparato di stucchi policromi con pitture inframezzate nel cappellone e nelle cappelle laterali;

1586-95 c., costruzione di un piccolo convento sussidiario, soprattutto come infermeria e di una chiesa annessa, detta della Gancia, all'interno della città murata;

1588-90, realizzazione di porte e finestre intagliate in tufo di un salone a piano terra e della sacrestia, prospicienti sul chiostro;

1620-30 c., pieno rivestimento di stucchi con affreschi inframezzati nella Cappella della Madonna;

1627 e 1640, pagamenti per forniture di due diverse partite di colonne "di pietra dello petropalazzo", la seconda delle quali destinata al porticato del chiostro;

1638-39, caparra, atto notarile e svolgimento dei lavori dello scalone, ad opera del capomastro Francesco Marchisi;

1640-50, realizzazione di porticato e loggiato del chiostro;

1651, ammodernamento di una porta di comunicazione (già esistente dal medioevo) tra il nuovo chiostro e la navata meridionale della chiesa;

1650-70 c., realizzazione del nuovo e monumentale campanile;

1650-80 c. acquisizioni di dipinti ed intarsi marmorei per arricchimento arredativo della chiesa e delle cappelle annesse.

J. Salemi (?), 1580, *gruppo con Annunciazione* sulle porte minori del prospetto della chiesa.
Fotografia G. Scuderi

## Forme, linguaggi e valori artistici e culturali.

Anche se a volte, quando le opere sono andate perdute, potremo farlo solo con gli occhi della mente e i riferimenti storico-analogici con opere di luoghi viciniori, vediamo, per quanto possibile, nel concreto analitico, le forme, i linguaggi e i valori incarnati dalle opere anzidette.

Citavo, in apertura, le tele e l'affresco del Romano, che altri non è che il poco noto Baldassarre Marocco, operante a Palermo nell'orbita di Vincenzo da Pavia.[6] Le tele, ancora ai pilastri della chiesa nel 1698, quando ne scriveva il Nobile (op. cit., p. 58), rappresentavano, come abbiamo accennato, episodi della Vita della Vergine (poi ripetuti nel Settecento dagli esemplari di Giuseppe Felici che ancora si possono vedere sugli altari); furono fornite una ogni due mesi e pagate dieci onze ciascuna, segno che non dovevano essere né di grandi dimensioni né di grande qualità, nel probabile manierismo depaviesco (cui la scarna bibliografia sull'artista induce a pensare); quindi probabilmente ispirate dal classicismo romano cui attingeva lo stesso Da Pavia. Passano circa otto anni dall'acquisizione delle tele del Romano, per l'avvio di un ampio ciclo di nuove opere destinate a un ben più vistoso arredo del cappellone.

## Il nuovo arredo del cappellone gotico in chiave di manierismo classicista.

Il rinnovamento dell'arredo presbiteriale gotico, dell'accennato quadriennio 1578-82, consisteva in un nuovo altare di scelti marmi locali, con un appariscente tabernacolo sorretto da sculture di animali-simbolo in un emblematico dipinto sopra l'altare, in una coppia di grandi porte intagliate in marmo sul fondo absidale, in quattro grandi candelieri d'argento, in un monumentale leggio bronzeo per il coro, ed infine in un ampio rivestimento di stucchi ed affreschi nelle parti alte delle pareti, nel catino e nella volta del cappellone stesso.[7]

Tutto marmoreo (con accurate scelte delle cave in sede contrattuale) e con espressive sculture di supporto al tabernacolo - di stretta aderenza, sicuramente, alle note *Instructiones* del Borromeo - nonché vistosamente dorato, era il nuovo altare eretto tra il 1578 e il 1579 nel presbiterio gotico. Ne rimangono, e le vedremo, le accennate sculture simboliche, a supporto del tabernacolo. Pure di pregiati marmi locali sono le due esistenti porte intagliate, di cui pure faremo qualche cenno specifico. Ma non ci sembra inutile, per una complessiva visuale sul cantiere culturale, elencare, prima, nomi e qualifiche di quel manipolo di artisti, artigiani e maestranze in genere che Egidio Onesti, come accennavamo, reclutava oculatamente dalla vicina e viceregia Palermo. Erano: i murifabbri di lungo corso Simone Marino e Vito Manotta, i marmorari Agostino da Milano, Giovanni Lucchisi, Giandomenico Corrao (carrarese), lo scultore Giuseppe Gagini, lo scultore-architetto Iacobo (o Iacopino) Salemi, l'intagliatore Giuseppe Vanelli, l'indoratore Lorenzo Seminara, l'argentiere Nibilio Gagini; ultimo ma tutt'altro che ultimo, e forse un po' regista, il pittore Giuseppe Alvino detto *il Sozzo*, cui venne affidato, nel 1580, il grande dipinto con *La Vergine incoronata, Santi carmelitani e veduta della città*,[8] "destinato a troneggiare sull'altare come l'ufficiale omaggio e patrocinio della Vergine su Trapani" (Guastella).[9]

Parte assai vistosa del nuovo altare, per le dimensioni e l'articolazione plastica sia complessiva che delle singole figure, erano i quattro animali-simbolo del Tetramorfo, affidati a Giuseppe Gagini (un nipote di Antonello) e a Giuseppe Vanelli, in solidum, il Leone e l'Aquila, ad Iacobo Salemi l'Angelo e il Bove.[10]



J. Salemi, 1580, Leggio in bronzo per il coro, fuso nel 1584 da A. Scudaniglio, oggi al Museo Pepoli. Fotografia Braj





J. Salemi (?) e scultori carraresi, 1579-80, *Coppia di porte intagliate* in marmo (prima del restauro).
Fotografia archivio Bertolino.

Una delle porte dopo il restauro. Fotografia Lombardo

Non si tratta certamente di capolavori, ma merita di essere apprezzato, se non altro, l'intento complessivo, meglio riuscito nelle figure del Salemi meno nelle altre due, di conferire alle figure una certa tensione espressiva, da connettersi semanticamente con le Sacre Specie conservate nella custodia soprastante, verso cui gli animali volgono lo sguardo; e ciò probabilmente per l'impulso e sotto il controllo del "sacrae theologiae doctor" Egidio Onesti; che non per nulla, come ci dicono i pagamenti, fece rifare il "bovi" al Salemi "tri volti".[11]

Quanto alle porte, pur contestualmente affidate con l'altare a due murifabbri e ad un intagliatore toscano, Ioanni Lucchisi, è assodato che vi lavorò preminentemente il carrarese Giuseppe Vanelli.

Il loro classicismo un po' pedissequo può riferirsi, a prima vista, a tanti esemplari di porte e finestre del gaginismo palermitano; ma, a ben guardare, forse meglio si collega al famoso Apostolato la serie di altari del Montorsoli del Duomo di Messina.

Tale ispirazione, del resto, potrebbe derivare da una non improbabile progettualità dello scultore-architetto Iacopino Salemi: anche per alcune affinità specifiche (composizione schematica, colonne scanalate...) di queste porte con il portale meridionale del Duomo di Enna, realizzato dal Salemi nel 1574 e tenendo altresì presenti alcuni dati significativi della biografia del Vanelli.[13]

Il richiamo critico alla cultura del messinese Apostolato del Montorsoli appena fatto per le porte intagliate del Vanelli (ma forse, ripetiamo, disegnate dal Salemi) va poi anche più fondatamente ripreso ed utilizzato per il monumentale Leggio in bronzo che Egidio Onesti, anni dopo (1580) faceva disegnare al Salemi e fondere ad Annibale Scudaniglio,[14] per collocarlo nel coro monacale del rinnovato presbiterio (dove stette sino al passaggio dei beni religiosi allo Stato). Non per nulla, quanto al suo linguaggio, la critica ne ha rilevato il gusto classico-rinascimentale ispirato "alla nuova cultura del manierismo michelangiolesco, come stanno a testimoniare vari elementi del lessico ornamentale delle superfici, mascheroni, cariatidi, fogliame".[15]

Di più tradizionale "manierismo classicheggiante" (Accascina) può darsi per scontato che dovessero essere i quattro monumentali e purtroppo perduti Candelieri d'argento, che i documenti ci dicono pagati dal convento fra il 1582 e il 1585 per oltre 150 onze a Nibilio Gagini (altro nipote di Antonello e famoso argentiere palermitano, che abbiamo già incontrato nel cap. VIII) per essere collocati accanto al nuovo altare, a qualche metro appena dall'accennato Leggio in bronzo di Iacopino Salemi.[16]

## L'addobbo manieristico di stucchi e pitture sopra l'altare e nella Cappella della Madonna.

Doveva risultare troppo stridente la differenza di gusto e significato fra il nuovo, dorato e vistoso altare con relativo plasticizzante tabernacolo, con la nudità tufacea, di rigorismo gotico, delle pareti, del catino absidale e della volta costolonata del presbiterio. Da qui, con il probabile consiglio dell'Alvino, già in materia abbastanza esperto per il suo lavoro palermitano, l'intrapresa di un grande apparato di stucchi con pitture intramezzate ed abbondanti dorature sulle superfici tutte.

Per circa due decenni, a datare dal 1580, i registri contabili ci dicono di lavori degli Alvino (vi è anche un figlio o fratello, Lorenzo) per questo apparato - generalmente definito "il lavoro delle arpie" o semplicemente "le arpie" - cui a un certo momento partecipa anche, nel




Ignoto del tardo sec. XVI. Intagli di G. Vanelli e altri, 1586-1600, *Chiesa della Gancia*, oggi del Carmine. Fotografia G. Scuderi

1582, Antonino Ferraro, il più famoso plasticatore del momento, già autore del grande rivestimento nel cappellone del San Domenico di Castelvetrano. Chiaramente l'apparato aveva un duplice scopo: quello di adeguare nella suggestiva vistosità riformistica il nuovo altare con lo spazio attorno e quello di adeguare la chiesa carmelitana ad una tendenza o moda arredativa che dalla Cattedrale di Palermo andava diffondendosi per la Sicilia centro occidentale, dal Duomo di Enna, al San Domenico di Castelvetrano alla stessa Cattedrale di Mazara, alla cui diocesi apparteneva la chiesa carmelitana.[17]

Il gusto manieristico di tale apparato ornamentale si protrasse poi, forse con qualche inflessione già barocca, sino al quarto decennio del secolo XVII, con il totale rivestimento di stucchi e pitture nella Cappella della Madonna, ad opera di Giuseppe Ferraro, figlio dell'*Imbarracuchina*, come abbiamo già ricordato nel capitolo IV; ma anche questo apparato è stato cancellato.

## Un complesso sussidiario entro le mura cittadine.

Sempre in chiave di cultura manieristica, i Carmelitani realizzavano, in questo scorcio di secolo, anche un piccolo convento con annessa chiesa, sussidiari (soprattutto come infermeria) entro le mura cittadine.

Era la cosiddetta Gancia di San Filippo o semplicemente Gancia (e ora Chiesa del Carmine), cui si riferiscono numerosi pagamenti, fra il 1586 e la fine del secolo circa, all'intagliatore Giuseppe Vanelli ed anche, negli ultimi anni, ad un Giuseppe Salerno e un Giuseppe Bonsignore.[18]

Dell'insieme resta integra solo la chiesa a navata unica e di pianta leggermente romboidale, il cui maggior interesse estetico e culturale si configura nell'esterno, sia nella facciata che, ancor più, nella organizzazione cromatico-spaziale del suo fianco orientale. Il modulo espressivo di tale esterno si caratterizza per il curato rapporto tra i fondali di bianco intonaco e le modanature architettoniche sovrappostevi; portali, finestre, paraste e cornici intagliate nel caldo tufo ocraceo che le fa spiccare dai fondali stessi.

Più studiato e suggestivo tale rapporto appare sul fianco orientale, in cui tra l'altro il largo respiro del ritmo fondale-paraste giganti sembra uniformarsi al ritmo urbanistico non meno largo e pacato della corta via verso il mare, cui la parete della chiesa si affianca.

Culturalmente viene subito da pensare ai vari esempi palermitani di chiese di questo periodo (da Santa Caterina alla Madonna dei Rimedi ai SS. Cosma e Damiano...); per le quali uno studioso (Spatrisano) evocava "l'antica musicalità spaziale".

Quanto all'arredo pittorico conferito alla nuova chiesa, si può vedere ancora nel suo altare un cimelio della stessa cultura manieristica; una pregevole tela raffigurante Sant'Alberto, in piedi con libro e giglio in mano e con intorno una serie di pannelli relativi alla vita del Santo.

Ancorché alquanto menomato da qualche drastica pulitura, il dipinto conserva ancora varie qualità formali, nel colore vivo e tenero al tempo stesso, nell'intensità espressiva della figura, nell'ariosità verde-cerulea del fondo, da farcelo tranquillamente accreditare all'attivo e noto collaboratore dell'Onesti, Giuseppe Alvino.[19]



G. Vanelli e altri, 1588-90, *Porte e finestre intagliate in tufo* lungo la corsia orientale del chiostro. Fotografia G. Scuderi

## Conclusioni secentesche delle strutture conventuali e degli arredi chiesastici.

Risulta dai libri contabili del tempo, che i "quattro vasti dormitori" (di cui parleranno poi gli storici trapanesi) in cui prendeva forma, anzitutto, il rinnovamento del convento medievale, venivano realizzati tra gli ultimi decenni del XVI e i primi del XVII secolo.

Interamente a quest'ultimo, invece, appartengono o, almeno, trovano completamento, alcune importanti strutture funzionali e di rappresentanza del nuovo complesso religioso. Tre soprattutto:

- due grandi ambienti al piano terra, posti in asse sud-nord e con la stessa configurazione architettonica, ancorché divisi da un setto murario, caratterizzati da un sistema di volte ribassate e colonne libere parietali: il primo di m. 21x7, il secondo di m. 15x7, sulle cui funzioni torneremo a momenti;
- lo scalone monumentale che ancora ammiriamo (pur in funzione museale) in sostituzione o in aggiunta ad una scala precedente;[20]
- il non meno monumentale chiostro a doppio ordine di colonne, ancora di chiaro gusto rinascimentale, cui seguirà soltanto, come adeguato mezzo di richiamo, l'alto e vistoso campanile.

## L'Aula Capitolare e la Sacrestia a colonne libere parietali.

I due grandi ambienti appena citati come prime attuazioni di tempo secentesco, erano destinati il primo ad Aula Capitolare-Studio, almeno preminentemente, il secondo come rinnovata Sacrestia, rispetto a quella medievale (di cui rimane, a fianco, qualche traccia in un vano oggi addossato all'abside della cappella in cornu epistolae, adibito a ufficio pastorale). Ma anticipiamo subito, a proposito di questi due ambienti, una certa discrasia fra i tempi realizzativi delle aperture - porte e finestre intagliate in tufo anche a carattere monumentale e comunicanti con il chiostro - e la configurazione architettonica interna attraverso sistemi di volte ribassate e colonne libere alle pareti.

Le aperture, infatti, almeno per le mostre architettoniche intagliate in tufo, sono documentate del 1586-90 (data, quest'ultima, incisa in numeri romani sul fastigio dell'ultima di esse), come opere di quel Giuseppe Vanelli che abbiamo conosciuto nel 1579 come intagliatore in marmo del nuovo altare della chiesa e delle porte retrostanti. Del 1628-29, invece, è stata recentemente documentata la collocazione delle colonne libere all'interno - almeno per il primo dei due ambienti - con un'impronta palladiana[21] che si fatica alquanto a considerare invenzione progettuale del capomastro trapanese Sacripante Diolivolsi, a cui ne viene pagata la collocazione.[22]

Non può escludersi del tutto che l'intera operazione di assetto interno del grande vano, forse da tempo predisposta, avesse come base un progetto o disegno anche di alcuni decenni addietro, degli accorti programmi di Egidio Onesti e del suo assiduo collaboratore, il palladiano scultore-architetto Iacopino Salemi.

Un diverso aspetto e motivo d'interesse per tale ambiente è costituito poi dalla rara sopravvivenza, al centro delle volte delle tre campate, di tre tele ornamentali che raffigurano *La Pentecoste, L'apparizione della Vergine a San Pier Tommaso* ed una scena di *Martirio di Carmelitani.* Già considerate come opere tardo-cinquecentesche, esse devono riferirsi, evidentemente, alla stessa fine del terzo decennio secentesco di realizzazione delle volte, e conside-







G. Alvino, 1602 c., *Tela con Sant'Alberto* e particolari.
Fotografie G. Scuderi



Maniera di G. Alvino, 1628-30 c., Tele con *Pentecoste e Storie carmelitane* nel soffitto dell'aula capitolare. Fotografie Museo Pepoli







Sopra e foto piccola:
Aula capitolare realizzata architettonicamente nel 1628. Fotografia G. Scuderi.

Sotto fine Sec. XVI, scorcio di una parete della sacrestia a colonne libere aggettanti.
Fotografia G. Scuderi.

rarsi, come ci suggerisce la specialista Teresa Pugliatti, opere di un attardato epigono di Giuseppe Alvino il Sozzo; di cui conservano tuttavia il gusto del colore vivace e a volte cangiante, come la densità tonale nei fondi di paese.

Ma vi è un particolare, in una di questa tele, che suscita una nostra più viva attenzione; non tanto per motivi pittorici quanto, piuttosto, iconografici. Si tratta del ritratto di frate inginocchiato, in basso a destra, nella scena della Pentecoste, ma riguardante verso l'esterno e, quindi, in qualità di committente. Che altri non poteva essere che Basilio Cavarretta, il quale, in questi anni, riveste addirittura la carica di Provinciale dell'Ordine. Questa tela della Pentecoste, con i frati inginocchiati assieme al loro Provinciale sta a testimoniare, oltre tutto, dell'accennata funzione del salone come aula capitolare soprattutto. Ci suggerisce, infatti, un religioso dell'Ordine che l'immagine del Provinciale stesso viene significativamente accostata all'evento della Pentecoste, in ragione dell'alto ufficio ricoperto dal Cavarretta e del fatto che quella della Pentecote è l'iconografia specifica delle aule capitolari, ove si invoca lo Spirito Santo all'inizio delle sedute. Altra conferma in loco dell'anzidetta funzione è costituita dall'affresco della parete di fondo (D. La Bruna, 1740 c.) che nei cartigli pendenti dai rami di una grande palma ricorda i nomi di tutte le province carmelitane del tempo.

## Lo "scalone magnifico".

Così è definito da un annalista carmelitano degli anni trenta del Settecento (p. Martino Fardella) il grande manufatto di collegamento tra i due livelli del convento, forse fresco di rifiniture funzionali e decorative dopo un remoto assetto strutturale. Né si poteva e si può dargli torto, a fronte di quel valore funzionale e rappresentativo che già nel 1698 ad un altro storico carmelitano aveva fatto scrivere che "la scala, architettata alla moderna (è) ammirabile per l'ampiezza, maestà ed agiatezza nel salirla (e) per la materia dei mischi marmi che la compongono"[23].

Anche in epoca moderna, del resto, la nobiltà formale e funzionale dell'opera è stata apprezzata da esperti critici, tra cui l'inglese Blunt, che l'ha considerata come "uno degli esempi più notevoli del periodo, decisamente all'avanguardia rispetto a quelli costruiti nel continente per apertura di spazi e libertà di curve".[24]

Vedremo più avanti se e in che senso l'anzidetta valutazione del Blunt vada meditata ed interpretata; ma occorre frattanto tener presente che il ricco e suggestivo ambiente dello scalone che oggi ammiriamo appena vi mettiamo piede non è un'opera di tempo e mano unitari, ma è il frutto, sapientemente orchestrato, di due momenti e gusti progettuali anche parecchio distanti tra di loro: quello dell'impianto dello scalone vero e proprio nell'ampio corpo di fabbrica appositamente realizzato e quello, di oltre mezzo secolo posteriore, degli elementi complementari e di raccordo con gli spazi superiori: la ricca balaustra in marmi policromi, l'ariosa loggetta-ballatoio all'approdo delle gradinate, il rivestimento finale con stucchi architettonici alle pareti interne verso il vuoto dell'androne. Ma vediamo con ordine lo svolgersi di tale specie di "doppia identità" del manufatto.

E' nel settembre del 1638 che, nel registro di spesa "1621-1658" (più volte citato) troviamo annotato il pagamento di una caparra di 10 onze al capomastro-imprenditore Francesco Marchisi, con il quale verrà poi stipulato regolare atto notarile nell'aprile del 1639[25], per l'intero corpo di fabbrica, realizzato ad hoc sul versante meridionale ed in aggetto sul filo delle fabbriche precedenti.

Sec. XVII - XVIII, *Scalone monumentale* del convento. Fotografie archivio Bertolino



I lavori si svolgeranno, poi, molto intensamente e con ripetuti "soccorsi" di materiali e manodopera anche specializzata, sino alla fine del 1639; dopo di che il Marchisi passa a lavorare, a giornata, alle arcate del chiostro.

Ciò che all'anzidetta data doveva essere stato realizzato, quasi sicuramente doveva essere: le murature perimetrali e la copertura del nuovo corpo di fabbrica; il manieristico arco d'ingresso; le tre rampe di gradinate, di cui cui quella centrale divisa in due settori, con ampi e comodi gradini di pietra bianca locale; i cinque riposanti ballatoi; il plastico passamano di ben levigata "pietra misca", profondamente incavato ("alla trapanese") nella parete esterna.

Ampie fonti di luce, fra cui tre oculi in alto nella parete di mezzogiorno, ben visibili in un disegno del primo settecento e diverse finestre, illuminavano l'ambiente ma offrivano anche ai frati ed ai fruitori occasionali della struttura suggestive visuali paesaggistiche e panoramiche di campagne, mari ed operose spiagge, allora assai vicine al complesso carmelitano, specie sui versanti meridionale ed occidentale. Solo una ringhiera provvisoria, anche per quanto a momenti vedremo, è da ritenersi applicata in questo momento sul lato interno.

Un'immagine di comodità funzionale e di sobria compostezza formale, di gusto classicistico, nell'effettiva "ampiezza di spazi e libertà di curve" poi notate dal Blunt, era il complessivo risultato della nuova struttura realizzata dal Marchisi.

Rimane, a mio avviso, il problema di vedere se tutto ciò fosse il frutto di un fresco progetto "di avanguardia" (Blunt), addirittura nei confronti dell'intero panorama italiano - ed in tal caso, di chi? - o se le connotazioni anzidette non scaturissero da un remoto progetto o disegno tardorinascimentale, conservato nei cassetti addirittura dai fervidi tempi di Egidio Onessti e della cultura di quel periodo. Ma torniamo alla cronaca.

E' con una certa enfasi, come da sblocco di una situazione da tempo inceppata, che il Capitolo provinciale dell'Ordine, nel 1692, decide che il Priore del tempo abbia da spendere "400 scudi annui per finire la scala con ogni munificenza degna di un siffatto Convento".[26] E' molto probabile, se guardiamo all'attuale esuberante balaustra e ricordiamo al tempo stesso l'avverbio usato dal Capitolo - "munificentissime", splendidamente - che proprio questo dovesse essere il primo o uno dei primi manufatti mancanti e da realizzare nel pensiero dei Padri Capitolari. Ed è anche quasi necessario pensare che senza indugio (salvo ad averli addirittura già pronti) i Frati acquisissero un adeguato progetto o un elaborato disegno da qualcuno dei più accreditati architetti del momento; tra cui, com'è noto, gli stessi trapanesi Pietro Castro (Chiesa dell'Itria, 1692-95) ed Andrea Palma che nel 1701 sarà chiamato a completare il prospetto del Palazzo del Senato. Dando anche inizio, a breve, ai programmati lavori.

Ma vediamo più organicamente quanto la realtà attuale può autorizzarci a ritenere come allora progettato ed attuato "pro scala... terminanda".

In primo luogo, ripetiamo, la sensuosa balaustra, con i suoi rigonfi balaustrini di variegato rosso-libeccio e i suoi rabescati pilastrini rompitratta di grigia "pietra misca" nonché il levigato e largo passamano, pure in pietra misca ma arricchito da ampi girali di intarsi policromi. Mediante il raccordo di due o tre pilastrini in curva dopo l'ultima tratta la scala si collega con una loggetta a cupola sorretta da una doppia serliana, che ha un davanzale con identica balaustra policroma e che serve, a sua volta, da raccordo funzionale e spaziale con i retrostanti ambienti abitativi.

Ampie modanature di stucchi architettonici - paraste con capitelli elaborati, mensole, segmenti di architrave... rivestono ed ornano infine le pareti della scala che si affacciano sul vuoto dell'androne. Questo, in sostanza il "nuovo" di carattere plastico-achitettonico che veniva a sposarsi, integrandolo funzionalmente ed arricchendolo in immagine, con il "vecchio" della struttura del Marchisi e di chi alle sue spalle.

Particolari dello scalone. Fotografie G. Scuderi



Sino al 2009 non esisteva uno studio specifico su tali opere di completamento, raccordo ed ornamento conclusivo.[27]

E' stato nel 2009 che Enrico Caruso[28] in occasione di lavori di carattere museografico inerenti anche allo scalone, ha considerato le opere anzidette come "nuovo progetto di configurazione spaziale che ha coinvolto sia la scala che il primo piano"; effettuando in pari tempo diversi riferimenti e comparazioni stilistiche tra i manufatti ed elementi qui presenti con opere certe (o ritenute certe) dell'insigne Abate Architetto trapanese G. B. Amico (1684-1754); giungendo alla conclusione che non altri può essere stato l'autore della configurazione anzidetta. L'attuazione dei lavori, peraltro, viene pregiudizialmente collocata in epoca assai avanzata, il 1750-52 per superare lo scoglio (non indifferente) del totale silenzio dell'opera stessa in un accurato regesto autobiografico dello stesso Amico, nel secondo volume del suo Architetto pratico, del 1750.

Non riteniamo, in questa sede, di poter entrare nel merito delle varie argomentazioni dell'autore a sostegno dell'anzidetta tesi stilistica e temporale. Con tutto quanto oggettivamente può discenderne sul piano delle disponibilità e degli affidamenti professionali, ci limitiamo soltanto a rilevare la quasi totale inconciliabilità tra una determinazione operativa e finanziaria - il Decreto capitolare del 1692 - e un'attuazione dei relativi lavori oltre mezzo secolo dopo. Siamo convinti, piuttosto, che i lavori di "finitura della scala" decisi con quel decreto, si siano svolti entro il terzo decennio al massimo del nuovo secolo; anche perché è assai difficile ritenere che i Carmelitani avrebbero potuto ospitare, nel 1733, con "i muratori in casa" il Delegato del Vaticano, il confratello Vescovo di Mazara e chi sa quanti altri personaggi illustri, in occasione delle grandi festività per l'apposizione delle corone auree (del Vaticano, appunto) al Gruppo della Vergine.[29]

A margine di quelli sullo scalone, con cui del resto si raccordano, direttamente o indirettamente, meritano un cenno anche i tre "grandi e luminosi corridoi" (Di Ferro), già a servizio dei "quattro vastissimi dormitoi" (Nobile); pure, a nostro avviso, di taglio cinquecentesco e settecenteschi quindi soltanto nelle rinnovate coperture a botte, con stucchi ornamentali e figurati della seconda metà del secolo.[30]



## Il chiostro e il campanile.

È a metà del XVII secolo che giunge a compimento la realizzazione del nuovo chiostro, iniziato circa un decennio prima. Con il suo armonioso ed ampio doppio ordine di arcate a tutto sesto chiuse da lineari e bianche cornici, tale compimento si pone come l'epilogo e la sintesi culturale al tempo stesso, in chiave classicista appunto, del cospicuo rinnovamento conventuale avviato, se non già prima, nel tardo Cinquecento. Le ampie dimensioni, inoltre, e il grande equilibrio proporzionale tra le varie parti - che già dalle sue origini e dal suo stesso promotore (il priore Basilio Cavarretta) l'hanno fatto giudicare tra i più cospicui esemplari dell'epoca[31] - ne fanno anche il simbolo della qualificata e calda accoglienza religiosa, umana e culturale dello stesso Convento sia verso i suoi stessi frati che verso i laici frequentatori occasionali.

Risulta dai consueti registri carmelitani che le prime sei colonne (di pietra misca "del petroalazzo") vennero pagate nel 1640 con il consistente apporto dei fedeli e dello stesso priore Basilio Cavarretta, tanto che il suo nome figura inciso su diversi capitelli del porticato meridionale specialmente.[32] Nello stesso registro, sotto gli anni 1648-49, poi, sono annotati i pagamenti per gli ultimi lavori (di ammattonatura, imbiancatura, lucidatura...) nel loggiato, a Sacripante Diolivolsi, mentre la conclusione esatta dei lavori appare segnata alla base di una colonna (all'angolo nord-occidentale) che reca incisa la data "1650".

La definitiva conclusione delle opere del "grande rinnovamento" è rappresentata dal nuovo, alto e monumentale campanile (sostitutivo di quello medievale e forse anche di uno rinascimentale) realizzato tra il 1655 e il 1675 c.[33] ad opera di varie maestranze e della famiglia dei Pisano soprattutto.

Non è escluso che la sua rilevante altezza e monumentalità avessero anche altre funzioni oltre il normale richiamo dei fedeli ai riti sacri, stante l'ancora isolata condizione del monastero in aperta campagna e vicino al mare.

Ma qui vogliamo solo rilevarne l'intento dei costruttori di realizzare una assai solida struttura di base di compatta muratura tufacea, alleggerita ed animata, poi, nei due ordini superiori sino alla loggetta campanaria, con lesene, nicchie incavate, coppie di colonne angolari, di chiaro intento plastico e spaziale.

Ma chiudiamo, ormai, questo ampio capitolo inerente a quella che abbiamo definito come "terza fase storica"del Santuario trapanese, affidandone la sintesi a due strumenti storici, come si possono definire, pur nella loro modestia e piccolezza oltre che differenza di natura: un brano a stampa del 1698 e un disegno a china del 1710 circa (conservato presso il Museo Pepoli) relativi entrambi alle nuove o rinnovate fabbriche.

Scrive dunque Vincenzo Nobile (op. cit., p. 98): "Il Monastero che sembra una cittadella (reggia diranno altri) isolato nella campagna, è ragguardevole non solo per la scala architettata alla moderna ammirabile per ampiezza, maestà ed agiatezza nel salirla, per la materia dei mischi marmi che la compongono, ma anche per quattro vastissimi dormitori e per l'eminente torre edificata per le necessità possono occorrere... Gira il convento trecento passi, diviso in tre parti, cioè nel tempio lungo 60, nell'ospizio capace di più principi, fabbricato dai due Filippi, II e III Re di Sicilia e nel monastero, capace di più di cento religiosi".

Il disegno, a sua volta, come parte di una rappresentazione della città intera e del suo ambiente extraurbano[34] ci mostra in maniera nitida e dettagliata, se non assolutamente realistica, il ricco complesso delle fabbriche vecchie e nuove, che stava a fondamento dell'ammirata descrizione, di poco antecedente, dello scrittore. Merita infine di osservare che il disegno mostra sul versante meridionale delle fabbriche un ampio ed ordinato giardino, con viali rego-

(1650 c.), *Loggiato del chiostro*. Fotografia archivio Bertolino



Sec. XVII (1640 c.), *Corsia orientale del porticato* del chiostro. Fotografia G. Scuderi



Il chiostro visto da un artista moderno, acquarello di Gianbecchina, 1948, collezione privata



Sec. XVI-XVII, *Uno dei corridoi* con soffitti settecenteschi. Fotografia archivio Bertolino

lari e fontana centrale, sicuramente come trasformazione tra Cinque e Seicento dalla "senia" donata ai frati nel XIII secolo dagli Abbate (vedi capitolo II).

## Arredo artistico secentesco tra chiesa e cappelle; candidi stucchi, tele colorate e intarsi in marmi policromi.

La dinamica religiosa e socio-culturale del Santuario nell'arco del Seicento, mentre completava, come abbiamo visto, il rinnovamento delle strutture conventuali, non aveva da curare tante acquisizioni di nuovo arredo liturgico-decorativo per la "chiesa grande" e le cappelle, essendo tali ambienti già da tempo strutturati ed ampiamente arredati.

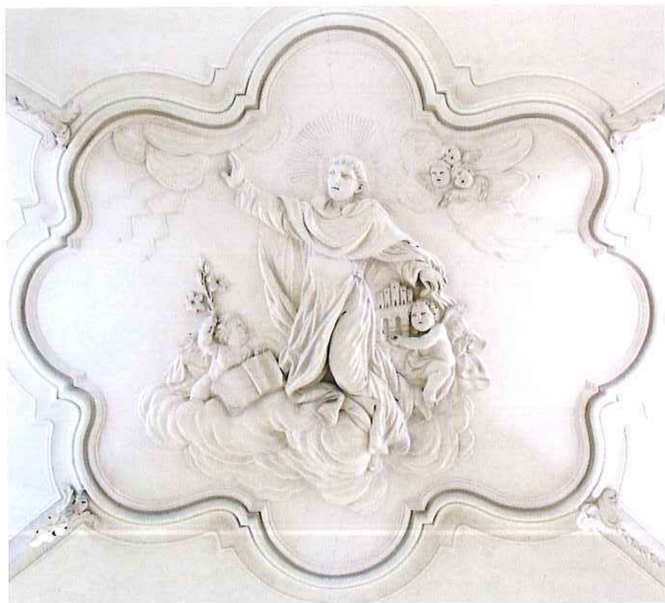
Fu alla Cappella della Madonna, tuttavia, che fra il secondo ed il terzo decennio si volle dare come una nuova epidermide, mediante un assai ampio rivestimento di stucchi di Giuseppe Ferraro, figlio del capostipite Antonino che abbiamo visto collaborare con l'Alvino per il grande apparato del cappellone tardocinquecentesco. Parecchie centinaia di onze, almeno 900, a dire dei registri contabili, furono spese, tra il 1620 e il 1630 circa, per un tale apparato, con affreschi intramezzati, com'era d'uso. L'addobbo fu totalmente rimosso a metà Ottocento e per averne un'idea possiamo, eventualmente ricorrere alle testimonianze coeve delle cappelle castelvetranesi del fratello Tommaso.[35]

In chiesa, invece, agli inizi di questo terzo decennio, giungevano due tele, un *Sogno di San Giuseppe* ed una *Fuga in Egitto*, espressioni anch'esse della cultura manieristica, ma di quella assai pacata e quasi pietistica di Michelangelo Carrera, che ne firma la prima nel 1622, non senza aggiungervi, sugli sfondi, convinte note di naturalismo paesaggistico, forse non immemore dei dipinti più accreditati in quel tempo, di un Alvino (in loco), di un Paladini o degli Zoppo di Ganci.[36]

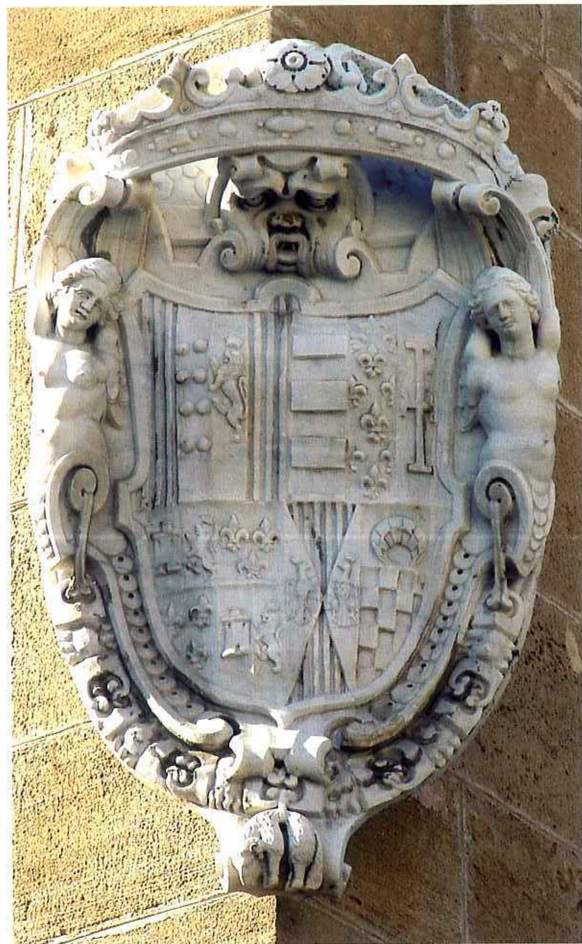
Ancora due dipinti, ma di più avanzato tempo secentesco ci vengono ricordati in chiesa,[37] mentre oggi sono conservati nei depositi del Museo Pepoli.[38] Si tratta di un Cristo poggiato alla Croce (lontana derivazione michelangiolesca) e di un Sant'Andrea Apostolo. Sono buone copie di originali della pittura italiana conservati al Museo de La Valletta a Malta, nel primo caso, come opera sicura di Guido Reni; e di Mattia Preti nel secondo, visibile nella Paris Church di Zurriek.

La qualità tecnica piuttosto buona dei nostri esemplari li ha fatti considerare a lungo come originali del trapanese Andrea Carrera per il Cristo e dello stesso Preti per il Sant'Andrea. Ma più opportunamente si parla ormai di copie o di repliche di bottega.[39] Qualità e paternità a parte delle opere, resta la viva curiosità relativa alle vie di scambio e alle possibili committenze fra Malta e Trapani o viceversa.[40]

Chiudono, infine, la partecipazione del Santuario ai gusti e alle mode artistiche secentesche due fitti apparati di intarsi in marmi policromi, i cosiddetti "marmi mischi"; il primo nella Cappella della Madonna, il secondo in quella di Sant'Alberto, del 1660-70 il primo, del 1676-80 il secondo. Ma ne abbiamo parlato adeguatamente nei precedenti capitoli dedicati alle anzidette Cappelle; cui rimandiamo, quindi, chi volesse rinverdirne, a così dire, la conoscenza di forme e caratteri.[41]

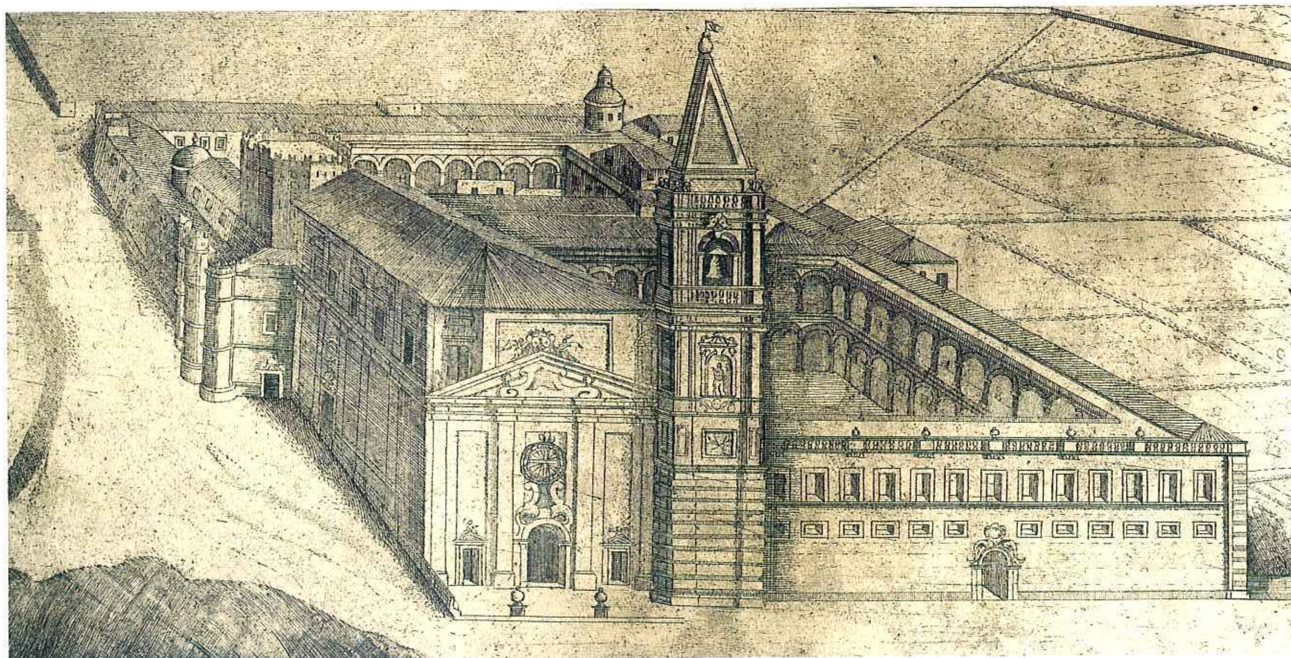


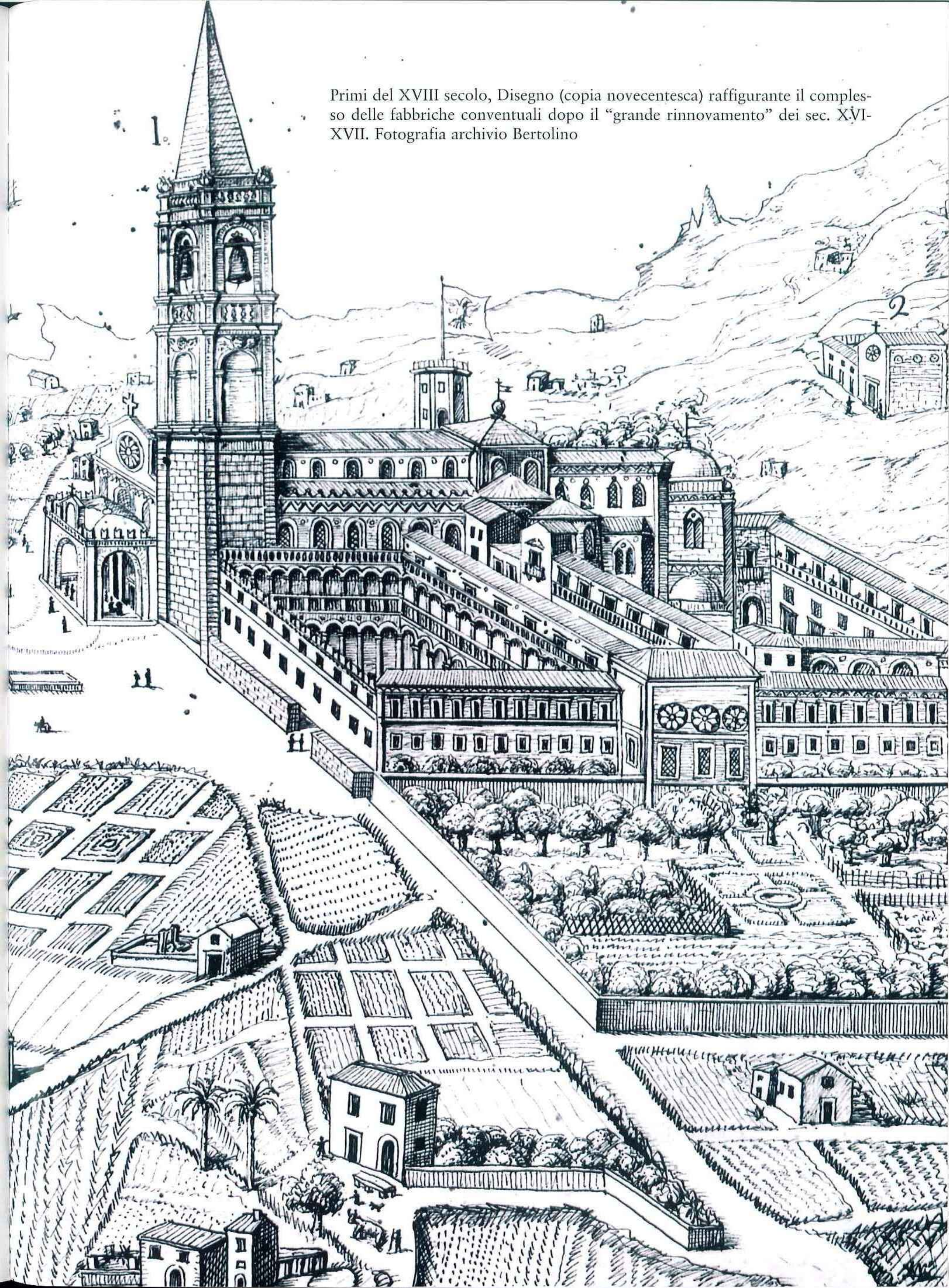
Sec. XVIII, *Medaglione in stucco con figura di Sant'Alberto* (nel soffitto all'incrocio di due corridoi). Fotografia Museo Pepoli



Primi decenni del sec. XVII, *stemma in marmo della famiglia Moncada principi di Paternò* (sulla parete esterna nord orientale dell'ex Convento). v. nota 41. Fotografia G. Scuderi

*Veduta del convento* in una incisione settecentesca (dal Leanti, 1761)






Primi del XVIII secolo, Disegno (copia novecentesca) raffigurante il complesso delle fabbriche conventuali dopo il "grande rinnovamento" dei sec. XVI-XVII. Fotografia archivio Bertolino










M. Carrera, 1622, tela con *Sogno di Giuseppe*,
M. Carrera, 1622, tela con *Fuga in Egitto*,
Sec. XVII, copia da Guido Reni, *Cristo abbracciato alla Croce*
Sex. XVII, copia da Mattia Preti, *Sant'Andrea Apostolo*. Fotografie del Museo Pepoli

## NOTE

1 Le notizie relative all'Onesti possono attingersi soprattutto da: E. Orlandini, *Trapani in una breve descritione*, Palermo, 1605, prefazione; G. M. Di Ferro, *Biografie degli uomini illustri trapanesi,* Trapani, 1830, II, pag. 58; G. Monaco, *Il Carmelo trapanese e i suoi figli illustri,* Napoli, 1984, pag. 183. Quelle relative al Cavarretta, dal Di Ferro, op. cit., vol. IV, pag. 47 e dal Monaco, op. cit., pag. 202.

2 Anche di lui parlano in termini elogiativi vari autori siciliani, ma la prima vera biografia gli viene dedicata nell'Ottocento dal Di Ferro (op. cit., vol. IV), cui si è aggiunta nel Novecento quella del Monaco (op. cit., pag. 282). Dice il Di Ferro che fu "figlio di Giacomo", ma senza alcuna aggiunta su tale genitore. Quasi certamente dovevano essere parenti stretti un Nicola Cavarretta, Cavaliere di Malta e "Priore di Venetia" nel 1634 (Di Ferro, cit., III, pag. 72, nota 7) che si può vedere, tra l'altro, in veste di committente in una tela con l'Immacolata oggi presso il Seminario vescovile di Trapani (v. M. Vitella, in *L'Immacolata nell'arte in Sicilia,* Palermo, 2004, p. 130); e Giacomo Cavarretta, pure "Cavaliere di Malta e valoroso combattente contro i musulmani" (Di Ferro, III, pag. 68) nonché finanziatore del completamento del Palazzo Senatorio di Trapani, ancora noto come Palazzo Cavarretta.

3 Dei due Priori, che tanto hanno arricchito di nobili strutture il loro convento e la città intera, a ragion veduta riportiamo le immagini in apertura di quelle relative alle opere da loro realizzate e di cui ci occupiamo in questo capitolo.

4 E. Caruso, *Il contesto espositivo: il rinnovamento del Museo nell'ex convento dei Carmelitani*, in M.L. Famà, *Il Museo regionale Pepoli*, Bari, 2009, p. 36

5 Se ne possono vedere i numerosi pagamenti lungo gli anni citati, nel Registro di contabilità 1558-1603 dell'ex Archivio carmelitano, oggi presso il Museo Pepoli con il n. 14. Più sicuri i seguenti: 7 agosto 1580 a "Simone Marino e Vito Mallotta p. caparra della cappella di S. Vito da iniziare il primo settembre, onze 10"; 7 maggio 1582, "a m.ro Vito Mallotta in conto della cappella di S.Alberto, in diversi partiti, onze 23"; nella stessa data "a m.ro Giovanni Lucchisi Giovanni lo piccolo in conto delli porti di S.Alberto, onze 38"; infine in data 27 maggio 1587 a "Giovanni di Lucca e Giovanni Corrao, a complimento delli due porti piccoli di S. Alberto per lo completo pagamento di tutta l'opira delli porti, onze 7 e tt.10".

6 Le più recenti notizie sul Marocco si trovano in T. Viscuso, *Vincenzo da Pavia,* Palermo 1999 e in C. Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino,* op. cit., passim.

7 Riportiamo di seguito i principali pagamenti per le opere citate, dal registro n. 14 dell'Archivio Carmelitano presso il Museo Pepoli: "13 sett. 1578, a m. ro Agostino di Milano e m. ro Lorenzo di Napoli per caparro dello tabernacolo, onze 8. 10 febbr. 1579 a m. ro Giuseppe Gagini e m. ro Giuseppi Vanelli in solidum p(er) caparra per li dui personaggi onze 4 a tari 4, come appari per contratto fatto in ditta città (di Palermo). Idem, pagati a m. ro Iacobo Salemi per caparra di li altri dui personaggi onze 4 e tari 24; dia ultimo di febbraio 1579 a m. ro Lorenzo e m. Agostino per il tabernacolo onze 30. 28 marzo 1579, a m. ro Giuseppi Vanelli per le porte, onze 4. 6 agosto 1579, pagati a m. ro Iacobo Salemi cosi per lo compito pagamento come par aviri rifatto il bovi tri volte, onze 6 a tari 6. 13 luglio 1580, a Lorenzo Seminara a complimento dello tabernacolo del SS. Sacramento, onze 18 e tari 15. 23 agosto 1580, per fari veniri m. Agostino, m. Simone, m. Vito e M. Iacobo da Palermo a Trapani p. assittari lo tabernacolo, onze 12; 1 febbraio 1581, a m. Giuseppi, m. Simoni, m. Vito, p. caparra della seconda porta grandi da fari dietro l'altari del SS. allato dell'altra, onze 4; 14 agosto 1581, pagati alli m.ri Gioanni marmorari et p. loro a mastro Vincenzo Guerzo in conto di la porta grandi di marmora, unzi 11 e tt. 12". Su questi marmorari (intagliatori-scultori-architetti-indoratori...) si veda in generale la scarsa bibliografia relativa, dal Di Marzo (*I Gagini...*, 1878) al Sarullo (*Dizionario, La Scultura,* 1993, ad vocem); ma con l'aggiunta, per Iacopino Salemi, di E. Garofalo, *La rinascita cinquecentesca del Duomo di Enna,* Palermo, 2007, pp. 30-32.

8 L'opera è andata perduta, ma una letterale e motivata replica iconografica se ne può ancora vedere in un dipinto settecentesco della "chiesa grande", di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

9 V. C. Guastella, op. cit., p. 50

10 L'affidamento contrattuale per il Tabernacolo avviene con atto del 14 giugno 1579 presso il notaio Antonio Di Martino (v. Guastella, cit., pag. 94). Le piccole sculture sono state da me pubblicate in *Un Museo immaginario,* Messina, 2008, pag. 47.

11 Ringrazio il Museo Pepoli per le fotografie cortesemente fornitemi.

12 L'affidamento contrattuale (Not. Di Martino, 14 settembre 1578, AST Trapani) per una porta intagliata e il nuovo altare viene effettuato ai due murifabbri Simone Marino e Vito Manotta e al marmoraro Giovanni Lucchisi; ma poi, sia per la prima che per la seconda porta, la maggior parte dei pagamenti, tra il 1579 e il 1581, viene effettuata all'intagliatore Giuseppe Vanelli.

13 Il primo dato, fornitomi dalla cortesia dei Proff. Aricò (di Messina) e Nobile (di Palermo) è la qualità certa di Giuseppe come terzogenito di Giovanni Domenico Vanello, uno scultore carrarese, che fa testamento a Carrara nel 1567 prima di imbarcarsi per Messina. Il secondo dato è costituito, con valore quasi documentario, da un passaggio della biografia di Iacopino Salemi, che operava presso il Comune di Messina nel 1571, quando gli ennesi lo ingaggiano per grossi lavori nel loro Duomo (in cui poi lavorerà sino al 1574) in qualità di scultore-architetto. Alla luce delle accertate e comuni attività per i Carmelitani di Trapani, a partire dal 1578, può considerarsi quasi sicuro che il Vanelli ancora giovinetto abbia lasciato Messina per mettersi al seguito del Salemi, che lo introdurrà, intanto, per l'esecuzione delle porte intagliate in marmo.

Ci diranno poi i registri contabili che il Vanelli, anche da sposato e con un figlio, continuerà a lavorare per il Convento almeno sino al 1627, quando realizzerà una fontana sovrastata da una piramide e al 1628, quando realizzerà un lavatoio, ancora esistente in sacrestia (v. Registro 1621-58).

14 La prima citazione documentaria in proposito può vedersi in V. Scuderi, *Il Museo Nazionale Pepoli in Trapani*, Roma, 1965, pag. 20.

15 v. I. Bruno, Scheda ne *Il tesoro nascosto*, Catalogo della mostra, Palermo, 1995, pag. 241. E' ben nota, del resto, l'importazione a Messina del manierismo michelangiolesco, ad opera del Montorsoli, sulla metà del secolo.

16 I pagamenti, relativi a lotti di circa 30 onze, sono riportati nel precitato registro n. 14 dell'ex Archivio carmelitano

17 Per gli studi relativi si rimanda a quelli settoriali dell'ultimo quindicennio di G. A. Marchese, S. La Barbera, E. Garofalo, S. Giardina. Per quanto riguarda tale ampio apparato o addobbo, con stucchi ornamentali e figurati, trascriviamo qui di seguito i pagamenti più significativi, che testimoniano anche se non compiutamente, dei primi incarichi e dello sviluppo del lavoro nell'arco degli anni; fermo restando che con il termine "arpia" (figura mitologica variamente deformata a scopi decorativi nella pittura e nella plastica siciliana del tempo) l'amanuense carmelitano di sicuro intendeva riferirsi metaforicamente al lavoro tutto dell'addobbo nei suoi vari aspetti. "16 aprile 1580, pagati a m. ro Lorenzo lo Sozzo et Giuseppi Vanelli p. l'arpia in conto, onze 8; 12 maggio 1581, a m. ro Simoni p. novi iorni di lavoro alle arpie, onze una e tari sei; idem, a m. ro Giovanni muntisi (ericino) p. lavorari lo ferro sopra l'arpia, onza una e tarì 6; 14 agosto 1581, a m. ro Giuseppi Sozzu e soi compagni pi fari la prima arpia, p. fari li nuvuli di la tribuna maggiori, l'armi di lo priori e li trè angeli allo altari della incoronazioni, in tutto onze 6 e tari 23; 16 gennaio 1582, a m.ro Antonino Imbarracuchina p. fari li arpie, onze 8". Più tardi, dal maggio all'agosto 1605, troveremo ancora l'Alvino, impegnato "per la pittura della cappella maggiori", per cui riceve, complessivamente, circa 50 onze; ed è assai probabile che per "pittura della cappella maggiore" dovesse intendersi la coloritura (o ridipintura) dell'anzidetto apparato di stucchi; che erano ancora visibili, del resto, con prevalenti, ancorché sbiadite cromie azzurrine e verdine, a metà circa dello scorso secolo. La loro totale rimozione, assieme al controsoffitto barocco che li nascondeva, pare sia avvenuta dopo il terremoto nella Valle del Belice del 1968.

18 Vedi registro contabile n. 14 citato sotto gli anni 1598-1600. La data di fondazione (1586) e la motivazione della chiesa (come rifugio del Simulacro della Vergine nei casi di pericolo per il Santuario fuori le mura) si leggono in una bella targa manieristica sullo spigolo tra la facciata ed il fianco orientale dell'edificio.

19 Il dipinto è stato riprodotto sia da D. Scandariato che da M. Vitella, in *Sant'Alberto degli Abbati*, Atti del Convegno, Trapani, 2007, pp. 84 e 119 come "maniera di Vito Carrera", o con dubbi di attribuzione a Vito Carrera. Ma già Claudia Guastella (cit., pag. 94) ne aveva lasciato intuire la paternità dell'Alvino.

20 Tale scala, sia pure a livello di esigue tracce, è stata recentemente scoperta in occasione di lavori all'interno del Museo Pepoli, v. Caruso, cit., pag. 23

21 Per tale motivo in un articolo sulla rivista *Intorno a Maria* (luglio 2009) avevamo attribuito il primo ambiente (destinato a sede di Capitoli e Studio dal 1575) come opera dello scultore-architetto Iacopino Salemi, stretto collaboratore di Egidio Onesti, che nel 1574, ad Enna, aveva letteralmente copiato il frontespizio dell'allora recentissimo trattato dell'architetto vicentino, *Li quattro libri di architettura*.

22 V. E. Caruso, op. cit., p. 19

23 V. Nobile, *Il tesoro nascosto*, cit.

24 v. Anthony Blunt, *Barocco siciliano*, Milano 1968, pag. 175

25 v. F. Mondello, *La Madonna*... cit. p. 37. Stanti le note acquisizioni da parte dei carmelitani di maestranze palermitane, non può escludersi che questo Francesco Marchisi sia la stessa persona che nel 1623 a Palermo per conto del pittore Vincenzo La Barbera realizzava due mensole in marmo da affiancarsi all'altare della Congregazione della Natività, nella gesuitica Casa Professa (vedi G. Mendola cit. p. 62).

26 v. G. Monaco, *Il Carmelo trapanese*, cit., pag. 4. Per la cortese acquisizione dall'Archivio Generale dell'Ordine da parte del convento trapanese, riportiamo anche il testo esatto della deliberazione del Capitolo: "Et specialiter alter decretum fuit quod Prior Conventus Drepani expendere habeat scuta 400 pro scala jam incepta et munificentissime siculi disposita appareat, terminanda annualiter."

27 Per maggior chiarezza e prescindendo dai citati Nobile 1698, Mondello, 1878 e Blunt 1968, riportiamo qui appresso la scarna bibliografia moderna sullo scalone con, in estrema sintesi, i relativi assunti. a) V. Scuderi, *Il Museo Nazionale Pepoli*, Roma, p. 4, con la prima citazione della paternità attuativa del Marchisi; b) M. Serraino, *Trapani nella vita civile e religiosa*, quivi, 1968, p.152, con l'apodittica attribuzione a G. B. Amico della "sistemazione dello scalone del Museo Pepoli; c) idem, *Storia di Trapani*, quivi, 1992, vol. II, pp. 8 e 152, ribadimento della paternità dell'Architetto Amico per la "realizzazione dello scalone"; d) A. Mazzamuto, *G. B. Amico architetto e trattatista*, Palermo, 2003, p. 124 , che parla di "opera incerta di datazione incerta".

28 op. cit. pp. 30-36

29 V. C. M. Galizia, *Breve raguaglio delle festività tenutesi in Trapani*..., quivi, 1733

30 Su cui v. D. Garstang, *Giacomo Serpotta and the stuccatori of Palermo*, London, 1984, p. 180.

31 Nel 1650 lo stesso priore, inviando a Roma una relazione sulle consistenze patrimoniali e gli arredi liturgici del convento così ne scriveva: "Vi è anche un chiostro con due ordini di sopra e di sotto di 80 colonne di pietra misca e lustri che tra li chiostri si deve appellare singolare. Ho avuto l'accennata relazione (già citata di passaggio da M. Pantina, *La Chiesa dell'Annunziata*..., Tesi di dottorato presso la Facoltà di Architettura di Palermo, 2004) dalla cortesia dell'Archivio generale carmelitano (AGOC) di Roma, che qui ringrazio.

32 Dal libro di esito, più volte citato, 1621-1658: "9 gennaio 1640... Dato a Francesco Marchisi [l'imprenditore della scala nel 1638] onze otto e sono per lo soprapiù delli sei colonni posti nel claustro insino al presente stante che il m. rev. Priore Basilio e li devoti li pagano ad unzi deci ciascuna".

33 v. G. Monaco, *La Madonna*... cit., pag. 109

34 Il ricco contenuto descrittivo dello "sciupato disegno" settecentesco è stato testé pubblicato ed illustrato in un volume collettivo a cura di M. Famà e D. Scandariato, *Trapani in un disegno a penna del Museo Pepoli*, 2009. La nostra riproduzione, tuttavia, è tratta da una accurata copia primonovecentesca di pertinenza del Museo stesso.

35 Se ne possono vedere le riproduzioni in S. La Barbera, *La scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo, 1984, figg. 91-94.

36 Ringrazio la Direzione del Museo Pepoli per la cortese concessione delle fotografie dei due dipinti restaurati dal Museo stesso ma ancora inediti. Su Michelangelo Carrera l'unica nota specifica è quella di E. De Castro, in *Retablo*, Palermo, 1999, pag. 1.

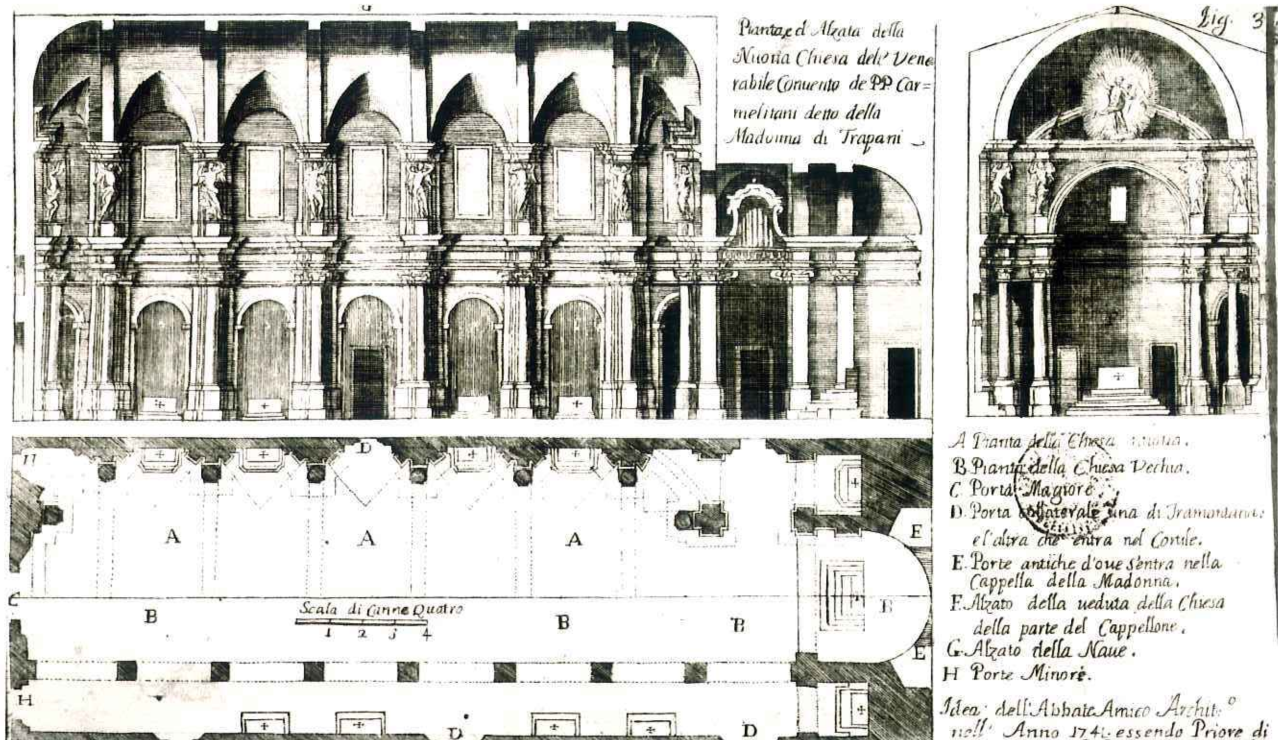
37 Il più preciso in tale ricordo è il Mondello, *La Madonna*, op. cit. pag. 44.

38 Che ringrazio vivamente per le verifiche tecniche e il rilascio delle fotografia.

39 L'esemplare trapanese del Sant'Andrea è stato considerato copia dell'originale da V. Abbate, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, in *Bollettino d'Arte*, 1980, pag. 64, mentre lo considera "replica" G. Bongiovanni, in *La navigazione nel Mediterraneo*, Catalogo della mostra, Trapani, 2005, pag. 39.

40 Sarebbe auspicabile in proposito uno studio specifico, anche a prescindere dal fenomeno delle copie della "Madonna di Trapani" inviate a Malta come ovunque, dal momento che: a) è certamente intricante ma non infondato il dubbio di fattura e provenienza maltese (ancorché di mani pur sempre italiane) della pala con l'Immacolata e committente (Nicola Cavarretta) già citata a proposito della biografia del Priore Basilio Cavarretta; b) non vi è dubbio, invece, per la fede meritata dal Di Ferro (*Biografie*, cit., III, p. 68) sul fatto che "venne pennelleggiato in Malta sul fare tizianesco" il ritratto del Bali Giacomo Cavarretta, cofondatore del Palazzo Senatorio, già allora passato dalla Casa Comunale alla Pinacoteca Fardelliana.

41 Anche se di difficile contestualizzazione, per la sua natura e la sua posizione, con i fatti costruttivi e arredativi di cui ci occupiamo nel capitolo, è pur sempre ascrivibile agli interessi storico-artistici che ci premono il secentesco e marmoreo stemma nobiliare, quasi fortemente esibito al viandante, sullo spigolo nord-orientale delle antiche mura conventuali; che inseriamo, quindi, nella nostra generale rassegna di opere e memorie, con questa nota. Nella tipica e quasi elegante morfologia dell'intaglio manieristico di tali manufatti tra XVI e XVII secolo, lo stemma appartiene alla nobile famiglia siciliana dei Moncada Duchi di Montalto e Principi di Paternò; che assai poco hanno avuto a che fare con il culto della Madonna e il convento trapanese, se se ne toglie l'omaggio di una lampada d'argento (nemmeno di gran preso) registrata in un inventario del 1647 come "dono di D. Antonio Moncada, Duca di Montalto e Principe di Paternò" (v. F. Mondello, La Madonna, cit., p. 102). Si aggiunga, poi, l'intricante notizia storiografica (Mondello, op. cit., p. 36) secondo la quale tale "lapide scolpita" sarebbe stata apposta a memoria delle grandi beneficenze del Viceré d'Ossuna, nella esatta collocazione attuale "all'esterno del Convento, all'angolo che guarda settentrione ed oriente". Ma non si vede il nesso tra i benefici del d'Ossuna e l'ostentata esibizione dell'insegna dei Moncada. Ci fermiamo, dunque, qui per quanto ci riguarda; ma riportiamo anche schematicamente alcuni dati biografici del Moncada e di sua moglie, che forse potranno servire, domani, a trovare il bandolo della matassa. Eccoli: Antonio Moncada nasce nel 1589 e muore nel 1634; sposa Juana de la Cerda, figlia del futuro viceré di Sicilia Duca di Medinaceli; nel 1626 fa costruire il Convento delle Carmelitane Scalze dell'Assunta a Palermo, dove si ritirerà la moglie; nel 1627 veste l'abito dei Gesuiti. Uno dei suoi sette figli du Luigi, poi presidente del regno di Sicilia, in assenza del Vicerè Duca di Alcalà, nel 1635-37.




G.B. Amico, 1740-50 ca., incisione progettuale di pianta e alzato per il nuovo interno barocco



Ignazio Marabitti, sec. XVIII, ritratto di Giovan Biagio Amico. Fotografia Fundarò.
Con il cortese assenso della Curia Episcopale trapanese (presso la quale si conserva, dopo un indefinito recupero nel centro storico bombardato dalla guerra) riproduciamo l'inedito medaglione in marmo con figura di anziano prelato, che una lunga tradizione orale presso lo stesso ambiente curiale considera ritratto dell'insigne abate-architetto Giovan Biagio Amico (1684-1754). Tradizione che ci sembra da convalidare appieno e per diversi motivi, non ultimo l'intensità dello sguardo, sovrapponibile, a così dire, a quello della sua figura giovanile, nella nota incisione allegata al suo L'Architetto pratico. Quanto all'autore, poi, tali e tante sono le affinità morfologiche e stilistiche del nostro con i vari medaglioni palermitani del Marabitti (Paternò, Fernandez, De Laviefuille, Di Napoli...) da renderne obbligatoria e quasi automatica l'aggiunta al suo catalogo.

## Capitolo X. La "chiesa grande" da gotico in barocco (1740-1770 c.)

Spesso, nei documenti e nella storiografia, la chiesa trecentesca, per distinguerla dalle varie cappelle sortevi attorno nei vari secoli, è chiamata "chiesa grande"; denominazione che apparirà ancor più giustificata per la grande navata unica in cui venne cambiata con il rinnovamento settecentesco di cui ci accingiamo a parlare.

Ma rileviamo, intanto, che in tale profondo cambiamento dell'interno chiesastico medievale - con tutti i risvolti e riflessi pastorali, liturgici e sociali che vi sono connessi - si configura la quarta ed ultima fase della storia edilizia del santuario; che da allora non ha avuto più cambiamenti significativi.

### Le vicende statiche, religiose, progettuali e cantieristiche.

Già nel 1721 si erano manifestati segni di cedimento nelle murature della parte anteriore del tempio, mentre ad aggravare la fatiscenza interveniva anche uno sfondamento del tetto per la caduta, in occasione del terremoto del 1726, di alcuni vasotti del vicino campanile secentesco.[1]

A sollecitare radicali provvedimenti in ordine alle anzidette criticità strutturali si aggiungeva, pochi anni dopo (1733-34), un evento di grande portata religiosa, specialmente in senso popolare e simbolico: l'incoronazione del simulacro della Vergine e del Figlio con le corone auree decretate ed offerte dal Capitolo Vaticano, in occasione di quello che si riteneva come il millenario del gruppo marmoreo e, quindi, della sua venerazione come la più antica tra quante se ne coltivavano in Sicilia.[2] E' assai probabile che l'alto riconoscimento vaticano sia stato procurato dal nuovo Vescovo di Mazara, il carmelitano Alessandro Caputo, che dopo pochi mesi dall'insediamento, nel 1731, si recava in visita al Santuario.

Quasi sicuramente dovette essere il grande afflusso di fedeli da tutta l'isola per tale circostanza a fare ipotizzare una ulteriore crescita devozionale e a consigliare, quindi, una diversa, più ampia ed accogliente forma dello spazio chiesastico rispetto alle fatiscenti navate gotiche. E così, in una memorabile riunione tra i religiosi e i più nobili rappresentanti del Senato cittadino, nel 1741, venne deciso che era più conveniente ricostruire ("ad meliorem formam reducere") che riparare.[3]

Il progetto ne venne subito affidato ad uno dei più famosi ingegneri-archietti siciliani del tempo, per giunta trapanese, l'abate Giovan Biagio Amico, Ingegnere per il real patrimonio, anche perché già esperto in consolidamenti, per i tanti che ne aveva curato a Palermo, dopo il terremoto del 1726.

Tale progetto, di cui l'Amico stesso pubblicava più tardi una tavola sintetica, planimetrica ed altimetrica al tempo stesso,[4] prevedeva la demolizione delle tre navate gotiche e la riduzione di tutto lo spazio interno ad unica grande aula basilicale, con altari addossati alle pareti e suddivisi da robusti ed aggettanti pilastri a sezione trapezoidale, con robuste colonne monolitiche antistanti agli stessi; sormontato il tutto da una vistosa e unificante trabeazione. Ma un elemento assai innovativo era previsto anche, come chiaramente si vede nell'incisione citata,

Veduta complessiva della navata. Fotografia G. Scuderi
Sotto L. Gambina, 1760 c., *Ornati a stucchi dorati del soffitto*. Fotografia G. Scuderi

per strutturare ed ornare il secondo ordine del sistema parietale: una serie di sedici robusti telamoni, posti a reggere, "in maniera figurativamente audace" (Boscarino) la ricaduta della nuova grande copertura a volta ribassata.

Ma invano cercheremmo, oggi, tale vistosa configurazione plastica del secondo ordine, perché lo stesso autore la cancellava, forse soprattutto per motivi economici, in sede di secondo capitolato di appalto (nel 1750) sostituendola con i semplici e lineari pilastrini che ancora vediamo.[5] Questo peculiare sistema parietale si raccorda, poi, con il fondo presbiteriale, mediante alte quinte di murature curve che chiudono le angolature gotiche; così come mediante controsoffiti e con la cupoletta ovale sopra l'altare venivano occlusi vele e costoloni gotici già di copertura dell'ambiente presbiteriale stesso.

I lavori attuativi del progetto cominciavano ben presto, già nel 1742, con la commissione delle 16 colonne necessarie, "di pietra dello petropalazzo", un calcare compatto assai in uso nei monumenti trapanesi che si cavava dalla estrema e rocciosa punta della città di allora.

Le prime quattro delle colonne anzidette venivano consegnate nello stesso anno e la prima di queste veniva alzata (non senza qualche inconveniente) nel 1743;[6] mentre l'intera e rilevante impresa delle demolizioni e ricostruzioni veniva compiuta nell'arco di un ventennio, tra 1743 e 1763, in rustico, ed entro il 1767 con la rifinitura ornamentale degli stucchi del soffitto. Il tutto mediante due grandi lotti di lavoro, il primo, chiuso nel 1751 dallo stesso Amico, per la prima metà dell'aula, il secondo, dopo la sua morte (1754) diretto dal suo collaboratore Luciano Gambina, per la seconda metà e la zona presbiteriale.[7]

## Cultura e linguaggio di soluzioni e manufatti.

Almeno altrettanto che le motivazioni genetiche ed attuative del nuovo interno sacro, ci interessano, evidentemente, le connotazioni estetiche e culturali che lo caratterizzano nella nuova morfologia architettonica.

Se si entra, com'è opportuno, dall'ingresso principale, prospiciente il giardino pubblico (Villa Pepoli), tali connotazioni ci vengono subito e quasi con forza evidenziate, almeno sotto l'aspetto plastico, dalle teorie di grandi colonne monolitiche che, come abbiamo accennato, si pongono davanti ai pilastri trapezi che emergono dalle murature perimetrali, per delimitare, nell'insieme, uno dei più vasti spazi sacri mai realizzati in Sicilia.[8]

Monumentalità a parte, il sistema anzidetto configura una serie di cellule spaziali accostate, al fondo delle quali, un po' sacrificati, si pongono gli altari. Una attenta interpretazione di tale modalità compositiva è quella che ci viene offerta da una studiosa specialista, secondo la quale "l'Amico tende a definire lo spazio architettonico come un'esperienza scenica, articolata in quinte e costruita per addizioni di elementi architettonici da cogliere simultaneamente e non come luoghi di un'esperienza di percorso".[9]

E' evidente che una funzione di spicco, tra tali elementi architettonici, è affidata alla colonna libera, aggettante in questo caso dalla massa trapezoidale del pilastro. Ma se appena ricordiamo, al riguardo, le colonne libere di estrazione palladiana adottate circa un secolo prima nella vicinissima Aula capitolare non può escludersi che anche da questa fonte così chiara e vicina, il colto Abbate abbia tratto qualche ispirazione. A prescindere da ciò e sul piano compositivo-spaziale, resta il fatto che la nuova aula chiesastica va letta unitariamente, quale "stupendo impianto a navata unica, ottenuto con effetto centralizzante, anche per i raccordi cur-




Scorcio della parete destra. Fotografia G. Scuderi

vilinei che l'Amico introduceva nei vertici degli spigoli ortogonali propri dello schema rettangolare" (Boscarino); cui si aggiungevano anche i soffitti concavi inseriti sotto le coperture gotiche, poi rimossi a metà dell'Ottocento. Una tale visuale unitaria ci mostrerà chiaramente come l'Amico abbia voluto fondere e manifestare al tempo stesso sia il suo vivo attaccamento, con il solenne ordine colonnato e trabeato, ai valori statici ed etici della classicità - sia pure riletta attraverso la trattatistica rinascimentale e manieristica[10] - sia il suo aggiornamento e i suoi interessi estetico-culturali (nonchè religiosi) in materia di cultura barocca dello spazio dinamico-centralizzante di estrazione berniniana, borrominiana e guariniana.[11]

Nell'ambito, infine, di tali ispirazioni di fondo del nostro Abate-Architetto altre se ne possono cogliere seppur di valore integrativo, funzionale o ornamentale che fosse, ancora in piena consonanza e partecipazione alla cultura barocca, con quella settentrionale ed europea non meno che romana.

Ispirazione integrativa di ampio respiro poteva dirsi certamente quella del progetto originario, poi non più attuato, con il sistema di telamoni previsto per il secondo ordine delle pareti, quasi sicuramente ispirato da quanto uno Iuvarra aveva immaginato per il Salone da ballo del Castello di Stupinigi a Torino e un Fischer von Erlach realizzava, pressochè negli stessi anni nel Palazzo d'inverno del Principe Eugenio di Savoia a Vienna.[12]

Ispirazione integrativa e solo apparentemente autonoma nella configurazione dello spazio chiesastico appare anche quella che gli fa collocare, in alto, sopra l'altare, una delle sue originali cupole, in questo caso ovale, "a camera di luce", ispirate probabilmente ad Andrea Pozzo ma accuratamente studiate, di volta in volta, secondo le esigenze ambientali.[13]

La "forma" di tale cupola (che descriveremo a momenti con le parole di una studiosa) nasceva indubbiamente dalla particolare sensibilità dell'architetto-sacerdote per il valore  e simbolico del manufatto, quasi rappresentazione del cielo e riepilogo della trascendenza del rito dell'altare. Da qui l'interesse di permeare della più viva luce l'interna superficie dello spazio simbolico.[14] Tecnicamente, scrive la Mazzamuto, "si tratta di una doppia cupola, quella interna tagliata e conclusa da una balaustra, quella esterna che compie il suo sviluppo emisferico. Nella intercapedine, sulla base delle due cupole, sono aperte delle finestra nascoste, che illuminano il fondo della cupola interna".[15]

Ma la conclusione dell'intera intrapresa di rinnovamento chiesastico che pur sommariamente abbiamo visto svolgersi in chiave di barocco classicistico, era destinata a concludersi in altra chiave, quella addirittura "aggraziata" del francesizzante rococò; con gli stucchi ornamentali del grande soffitto della navata e con l'arredo di tre grandi e chiari armadi intagliati della rinnovata sacrestia. I primi, cioè gli stucchi, si configurano in ampie e gradevoli sagomature lineari di cornici rilevate e dorate a delimitare più o meno ampie campiture d'intonaco; furono disegnati e diretti dall'architetto Luciano Gambina, che continuò l'opera dell'Amico, come abbiamo visto, sino al 1767.[16] I secondi, cioè gli armadi, di rilevanti ma armoniose dimensioni, a due corpi sovrapposti, sono stati recentemente studiati e valorizzati, come espressione, appunto di pieno rococò, ed opera di un capomastro-progettista, Giuseppe Bonfanti e di un maestro intagliatore, Giuseppe Basile.[17]




*La cupoletta "a camera di luce"* sull'altare. Fotografia G. Scuderi



G. Bonfanti, 1767, *Armadi in noce* chiaro della sacrestia. Fotografia Lombardo







G. Felici, 1730 c, dipinto con *La Visitazione a Sant'Elisabetta*.

Idem, dipinto con *L'Assunzione della Vergine*

Idem, dipinto con *L'Annunciazione* (nel fondo absidale). Fotografie Fundarò

## L'arredo pittorico settecentesco.

Nell'origine, nei soggetti, nell'iconografia ed anche, almeno parzialmente, nel linguaggio delle otto tele che arredano la nuova aula barocca, si configura una vera e propria operazione culturale, tipica della pastorale e della pedagogia religiosa, in questo caso carmelitana, di "conservazione" ed "innovazione" al tempo stesso. Si tratta infatti di un vero e proprio travaso di contenuti e forme cinquecenteschi nelle nuove tele settecentesche: ma la complessa sostanza di tale operazione - che si compie tra il 1724 ed il 1734 - potrà meglio intendersi schematizzandola in alcuni punti.

a) Le otto tele che vediamo, sette con *Storie mariane* del pittore Giuseppe Felici ed una, quella dell'ultimo altare a sinistra, con la *Vergine incoronata, la veduta della città e i Santi patroni di Trapani* (di Domenico La Bruna), sono la ripetizione tematicamente letterale delle tele cinquecentesche di Baldassare Romano e Giuseppe Alvino il Sozzo, di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo.
b) E' facile immaginare - anche sulla scia di quanto abbiamo visto (capitolo IV) per le tele ottocentesche del Marrone nella Cappella della Madonna - che nel conferire i nuovi incarichi i Carmelitani abbiano raccomandato ai due pittori (al secondo specialmente, per il grande interesse emblematico del soggetto) di riprendere quanto più possibile, dalle degradate antiche tele, le ormai assimilate immagini storico-liturgiche.
c) Tutto ciò posto... non sarà azzardato, probabilmente, leggere nelle tele del Felici, in due casi firmate e datate, 1724 e 1734,[18] l'eco del manierismo classicista cinquecentesco di Baldassare Romano, prima ancora che quella del barocco classicista (tramite un Grano o un Tancredi...) come le abbiamo lette sinora.

Al di fuori, comunque, di questo contesto ripetitivo, anche perché probabilmente di tempo antecedente, si pone l'altro dipinto del Felici, la grande tela con l'Annunciazione, posta sul fondo absidale, in cui "soluzioni figurative ed espressive di chiara matrice novellesca... nella modulazione dei contrasti chiaroscurali, sono adoperate in funzione di intimo lirismo" (Billeci)[19].

Indipendenti, poi, da condizionamenti di sorta ed anzi libera e tipica quanto leggera e luminosa espressione del linguaggio del La Bruna, sono i tre riquadri affrescati nella volta della sacrestia, con episodi della vita del Profeta Elia. Di non minore ariosità di linguaggio, sono nella stessa sacrestia i tre armadi di cui abbiamo parlato prima: che bene si sposano con i modi leggeri ed ariosi del La Bruna, come moderna espressione della circolazione del gusto ormai rococò nel Santuario.

Ma non possiamo non citare, in chiusura, e ancorchè di non grande valore, tre sculture, acquisite pure dalla chiesa tra fine Sei e primo Settecento. Si tratta del *Crocefisso* ligneo attribuito a Pietro Orlando, nel passaggio laterale a sinistra dell'altare maggiore, della statua pure lignea del *Profeta Elia*, di Antonio Nolfo, in quello di destra e del gruppo di *Madonna con il Bambino e San Simone Stock*, in marmo alabastrino, oggi sull'altare della Cappella dei Marinai, di ignoto autore di scuola trapanese.

Più di tutte, però, in questa stessa zona presbiteriale e anche se quasi emarginata, si fa ammirare la vivace e policroma statua lignea di Sant'Eligio, anche se non originaria del Carmelo trapanese, ma di quello ericino.[20]





D. La Bruna, 1735 c., tela con *La Vergine incoronata, Santi carmelitani e veduta della città*. La tela ripete nel linguaggio barocco, l'iconografia del perduto dipinto del 1580 di Giuseppe Alvino, vedi capitolo IX.
Fotografie Lombardo





Idem, affreschi con episodii della *Vita del Profeta Elia* nella volta della sacrestia. Fotografie Lombardo



A. Nolfo, sec. XVIII, statua lignea del *Profeta Elia*.
Fotografia G. Scuderi



Scultore, del sec. XVIII, statua in legno laccato e dipinto con figura di *Sant'Eligio*.
Fotografia G. Scuderi

## NOTE

1 Su questi avvenimenti le notizie di prima mano sono quelle del noto *Rollo di scritture del convento carmelitano*, del p. Martino Fardella, alle pp. 450-51.

2 L'errata congettura della ricorrenza millenaria della nascita della statua si fondava sull'asserita scritta in caratteri cufici nei bordi del suo manto, secondo cui la statua stessa sarebbe stata scolpita a Cipro nell'anno 733; v. Orlandini, Trapani, cit. p. 47. Tale motivazione, assieme ad una dettagliata cronaca dei cinque giorni di festeggiamenti cittadini, culminati con la materiale apposizione delle corone sul capo della Vergine e del Bambino, da parte del delegato del Vaticano, e secondo l'esplicita offerta del Senato cittadino, si può leggere in G. M. Galizia, *Breve e fedele ragguaglio delle solennità praticate ecc. in onore di Maria SS. Di Trapani nei giorni 11, 12, 13, 14 e 15 agosto 1733*, Trapani, 1733.

3 M. F. Fardella, op. cit., p. 547.

4 v. G. B. Amico, *L'Architetto Pratico*, Palermo, 1750, libro II, fig. 38. Questo tipo di rappresentazione grafico-progettuale dimostra come l'Amico fosse al corrente del dibattito sviluppatosi tra Roma e l'Emilia, nei primi decenni del Settecento, in materia di rinnovamento di interni chiesastici e del modo di rappresentare contestualmente sia il rilievo dell'esistente che l'ipotesi di rinnovamento previsto, anche in alzato. Vedi in proposito M. Pantina, op. cit., p. 38 e nota 74.

5 Sulle pur ipotetiche motivazioni che portarono l'Amico a rinunziare alla serie di telamoni, si sofferma soprattutto M. Pantina, *La chiesa dell'Annunziata*, cit. , pp. 38-40.

6 v. G. Monaco, op. cit. p. 48, che ne riferisce, sempre attingendo al famoso *Rollo* del p. Martino Fardella; che, nella fattispecie era anche, con un confratello, delegato a seguire le vicende della fabbrica.

7 Al di là dell'estrema sintesi qui da noi riportatane, tutti i complessi e a volte animati passaggi operativi del ventennale cantiere, sono stati accuratamente indagati, con originali ricerche archivistiche da Maurizio Pantina, che li espone nell'apposito capitolo della sua più volte citata tesi di dottorato, del 2003.

8 Dietro la scelta dell'accennato sistema "pilastro trapezio-colonna libera" vi è, naturalmente, l'aggiornamento culturale dell'Amico che alle sue basi formative di tipo classicistico aggiunge desunzioni sia dalle esperienze reali, quali potevano essere quelle palermitane sulle opere di Giacomo Amato, sia le assimilazioni e gli arricchimenti dai testi moderni di un Guarini, di un Vittone e di un Pozzo, forse, soprattutto.

9 v. M. Giuffrè, *L'eredità di G. B. Amico...* in *G. B. Amico (1684-1754)*, Atti della Giornata di studi, Roma, 1987, p. 61 e segg.

10 E' appena il caso di richiamare, in proposito, la notissima e significativa incisione che l'Amico pone sul frontespizio del suo trattato, con i Trattati di Vitruvio, Alberti, Vignola, Scamozzi e Palladio spremuti da un torchio e al cui succo si abbevera un fanciullo, simbolo del moderno architetto che voglia bene operare.

11 La lettura più attenta del linguaggio dell'Amico, dopo un saggio di chi scrive del 1961 sulla rivista *Palladio*, è stata avviata da S. Boscarino, *Sicilia Barocca*, Roma, 1981, pp 134-140, cui tanti altri studi e puntualizzazioni hanno fatto seguito (Brandi 1985, Cotroneo, Giuffrè, Spadaro, Canale ed altri specie nella Giornata di studi sopracitata del 1987). Una monografia vera e propria ne è stata pubblicata, poi, nel 2003, da Antonella Mazzamuto, che avremo modo di citare più avanti, a proposito della cupoletta delle nostra chiesa.

12 Anche questi richiami sono puntualmente evidenziati dal Pantina, cit., p. 42

13 Sulla derivazione di questa peculiare tipologia architettonica - varie volte adottata dall'Amico prima che all'Annunziata, vedi chiesa dell'Immacolatella, Cappelle in Sant'Ignazio e San Domenico, ecc. vedi Pantina, op. cit. p 61, n. 88.

14 Ad una specifica attenzione dell'Amico verso l'analogo manufatto mazarese della Chiesa del Collegio gesuitico, fa pensare soprattutto l'elemento della balaustra alla base del tamburo, pressochè identico nei due manufatti. Quello mazarese può vedersi riprodotto in V. Scuderi, *Architettura ed Architetti barocchi del trapanese*, Marsala, 1994, tav. XXX.

15 v. A. Mazzamuto, *G. B. Amico, architetto e trattatista del Settecento*, Palermo, 2003, p. 44.

16 Notizie dettagliate e desunte da atti notarili già inediti, circa gli ultimi anni di lavoro sotto la direzione del Gambina, si possono vedere nella ripetuta tesi del Pantina, pp. 74-75, relativamente agli anni 1763-67.

17 L'inedita documentazione su tali paternità è stata fornita da D. Scandariato, *Bizzarrie rocaille dal mobile intagliato all'argento in alcuni centri della Sicilia occidentale, in Argenti e cultura rococò nella Sicilia Occidentale*, Palermo 2007, p. 505 e segg.

18 Tali firme e date sono nelle tele raffiguranti le due *Natività*, quella della Vergine e quella di Gesù.

19 M. Billeci, in *Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani*, 1993/2003, Trapani, 2003, p. 71

20 Così come, del resto, il bel Crocefisso ligneo tardogotico (1450 c.) che da alcuni decenni si innalza sul vicino altare maggiore.





Veduta odierna della città di Trapani dalle pendici del Monte Erice, e particolare d'inquadratura delle fabbriche del Santuario. Fotografie G. Scuderi



Un'immagine primonovecentesca della statua della Vergine, totalmente rivestita di ex voto

# Capitolo XI. Omaggi ed ex voto aulici e popolari

Abbiamo visto nei precedenti capitoli le varie manifestazioni architettoniche, scultoree e pittoriche che hanno preso forma attraverso i secoli nelle strutture e nell'arredo del santuario, quasi sempre in omaggio o riferimento al venerato simulacro della Vergine. Questi stessi riferimenti, quasi sempre in termini più individualistici ed intimistici, determinavano pure, fra Cinque e Settecento specialmente, un afflusso davvero rilevante di erogazioni finanziarie e di oggetti-testimonianza di fede o di voto formulato o di grazia ricevuta da parte di numerosi fedeli o visitatori delle più varie provenienze ed estrazioni sociali.[1]

Gli oggetti-testimonianza, di cui ci accingiamo a parlare, sono di due ben distinte categorie, quella degli arredi liturgici[2] e delle "gioie" personali in materiali più o meno preziosi dai ceti più elevati e quella delle semplici tele o tavolette di pittura popolare attestanti miracoli e grazie ricevute, dai ceti dei pescatori e naviganti specialmente. Per quanto riguarda la prima categoria, presenteremo ai nostri lettori un piccolo gruppo di cimeli emblematico della categoria stessa, attingendo soprattutto alle intense ricerche di questi ultimi decenni, in occasione di rilevanti mostre delle cosiddette "Arti applicate" svoltesi presso il Museo regionale Pepoli e che nel "Tesoro della Madonna" hanno trovato assai vasta o del tutto specifica motivazione.[3]

Ci corre solo l'obbligo di anteporre alla piccola antologia due richiami di ordine generale, afferenti, il primo, al valore di fonte culturale storico-artistica che la raccolta ha ormai assunto in aggiunta a quello di testimonianza di culto e devozione; il secondo, agli studi valorizzativi sul patrimonio e sulle produttività "trapanesi" in campo artigianale attraverso i secoli. Quanto alla prima categoria, cioè gli ex voto aulici, scrive la maggiore studiosa moderna di tali manufatti che la loro conoscenza "permette di colmare vuoti e lacune della storia dell'oreficeria siciliana, aggiungendosi ai diversi materiali analoghi di collezioni private e convincendo maggiormente sull'alta qualità raggiunta dall'arte orafa siciliana".[4]

Ma ecco la piccola antologia divulgativa, cui accennavamo, legata semplicemente dal filo ideale dell'ammirazione o devozione alla Vergine che sta alla base di ogni apporto e manufatto.

Si collocano in primo piano, due grandi "Piatti da parata" in argento dorato, sbalzato e cesellato, che un inventario conventuale del 1647 attesta come donati da Don Giovanni Aragona, Duca di Terranova e Principe di Castelvetrano.[5] Il primo, opera di argentiere tedesco o spagnolo della metà del XVI secolo, è decorato semplicemente da una fitta trama di motivi a sbalzo a punta di diamante, che conferiscono alla superficie una grande vivacità chiaroscurale. Il secondo, al contrario, appare assai ricco di figurazioni antropomorfiche e motivi ornamentali di intensa espressività plastico-lineare e pittorica. Considerato a lungo, tra Otto e Novecento, come opera di Benvenuto Cellini, è stata Maria Accascina - la prima vera studiosa delle oreficerie siciliane[6] - a riconoscerlo come opera di argentiere di Norimberga del tardo Cinquecento, consentendo così agli studi successivi di individuarne il preciso autore - Elias Loeker - e la precisa datazione, 1565-70.

La ricchezza figurativa ed ornamentale cui accennavamo si svolge lungo l'intera superficie del piatto, a partire dalla larga tesa perimetrale ornata da ovali racchiudenti otto figure femminili distese e simboleggianti le Virtù, separati tra di loro da espressionistici mascheroni di gusto nordico. La lettura stilistica ci ha evidenziato "una eccezionale qualità del disegno e del modellato" in cui "le figure femminili con testa piccola e lungo corpo sinuoso corrispondono

al canone manieristico, così come il gusto dei realistici mascheroni con teste maschili e femminili" (Di Natale). Indubbiamente l'insigne manufatto del manierismo nordico sotto influenza italiana che l'opera incarna, era destinato in sede conventuale ad una visibilità limitata, forse nelle sole occasioni in cui il Tesoro veniva esposto ai fedeli e al pubblico in genere nelle speciali "credenze" allestite nelle sacrestie in occasione di festività e celebrazioni;[7] ma ciò toglie poco al valore di apporto dei suoi aspetti e significati di ordine estetico-culturale nell'ambiente trapanese.

Se il piatto tedesco rappresenta certamente un unicum eccezionale, altre anche se più modeste espressioni di gusto manieristico, pure a livello artigianalmente raffinato, non mancano tra gli omaggi o ex-voto di fine Cinquecento, appunto, o primo Sei. Si veda, ad esempio, la "Catena con smalti policromi", donata "dalla moglie di don Pietro Di Blasi" (come recita l'inventario del 1647). Non si può non apprezzare, nella stessa, oltre alla tecnica raffinata nelle legature dell'oro e degli smalti, anche o soprattutto l'elegante gusto degli smalti stessi, con motivi decorativi a mo' di crocetta, rossi da un lato e blu dall'altro.

Espressione esteticamente analoga, pur nella morfologia ben diversa, è quella che possiamo apprezzare nel pressoché coevo "Pendente con il Crocefisso e le Marie", un medaglione ovale in vetro lavorato, con tre catenelle e tre perle pendenti, attribuito ad artigiano trapanese; così come ad artigiani trapanesi, un orafo e un corallaro, ancor più ovviamente, è attribuito un altro pendente, pure con tre catenelle, rosette di corallo e smalti detto "alla spagnola", che reca al centro la piccola figura acefala in corallo di San Giovanni Battista.

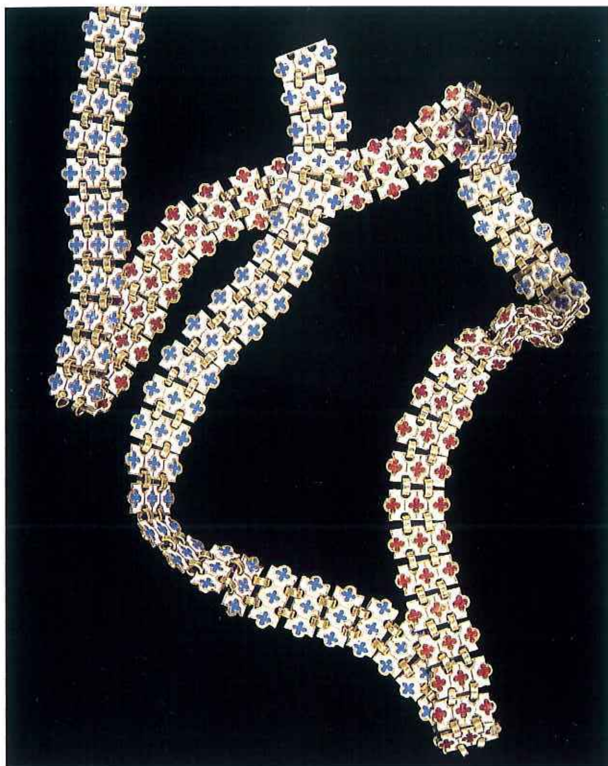
Sono appena da richiamare le peculiari note di linguaggio manieristico che accomunano le opere anzidette; qui nel "San Giovanni senza testa", ad esempio, l'animazione del panneggio intagliato nel corallo, incluso il piccolo svolazzo sul fianco destro della figura. Alla stessa stregua sono evidenti le note peculiari del successivo "barocco" in alcuni esemplari appartenenti alla seconda metà del Seicento. Una chiara testimonianza in tal senso è quella che ci offre un gioiello a forma di "Ramo fiorito"; uno stelo a forma di figurina metallica di guerriero (chi sa per quale simbolismo), da cui si dipartono minuscoli rametti con boccioli di vario genere ma, soprattutto, di fiori di zagara. E' proprio del barocco, com'è noto, il desiderio di sorprendere e stupire, che qui è evidente nella ricercata varietà di forme e colori degli smalti e delle pietre preziose, diamanti, smeraldi, rubini e perle che concorrono a formare i fiori stessi[8].

Altra e ancor più sorprendente manifestazione barocca è quella rivelataci da un più omogeneo, per la verità, gioiello secentesco "fatto a fiore", come recita l'inventario del 1696 "con trecentotrentaquattro diamanti ed ottanta smeraldi grossi... dato dall'Eccellentissima Duchessa d'Oseda", la moglie del Vicerè Duca di Ozeda. Vediamo, per finire questa sommaria carrellata sulle culture orafe all'interno del Tesoro della Madonna, due testimonianze del linguaggio rococò, che fa seguito, com'è noto, a quello barocco, ed una, almeno, di quello neoclassico, assai dignitosamente coltivato dagli orafi trapanesi. La prima si configura chiaramente in una "Parure con panierino ed orecchini" in oro, smalti, perle e granati, opera di artigianato trapanese della seconda metà del XVIII secolo, ancora nei forzieri del Santuario, mentre un'accoppiata pressoché identica si trova in quella parte della raccolta passata allo Stato ed oggi presso il Museo regionale Pepoli. Se nel "Ramo fiorito" secentesco era già evidente l'intento di stupire con la varietà e ricchezza dei materiali accostati, tuttavia, con una certa sobrietà e compostezza nell'architettura del monile, qui sembra che si voglia addirittura abbagliare con la molteplicità dello intreccio lineare e dei riflessi cromatici degli ori e degli smalti, delle perle e dei granati con cui sono costruiti fiori e boccioli, pendentini e nastri di legamento e tenuta dell'insieme. Ancor più ispirata dal gusto rococò appare, infine, una "Pisside in lamina d'oro sbalzata e cesellata", pure

Argentiere di Norimberga, 1570 c., *Piatto da parata* in argento sbalzato, cesellato e dorato, e particolari. Fotografie Braj.









Orafo siciliano fine XVI-inizio XVII secolo, (ante 1647). *Catena,* Oro, smalti, mm. 220.
Orafi siciliani fine del XVI-inizio XVII. *Pendente con Crocefissione.* Oro, perle, smalti.





Sec. XVI-XVII, *Pendente con figura in corallo* di San Giovanni Decollato
Sec. XVII, *Gioiello a forma di ramo fiorito* con pietre preziose e smalti. Tutte le fotografie di queste pagine sono di Enzo Braj





Sec. XVII, *Gioiello a forma di fiore* con diamanti e smeraldi
Sec. XVIII, *Parure con panierino ed orecchini*





Argentiere trapanese, 1762. *Pisside*.
Sec. XIX. *Bracciale e diadema* con cammei in conchiglia

di manifattura trapanese, che reca nel piede, assieme alla data, del 1762, anche un'iscrizione con il nome dell'offerente, il carmelitano Alessandro Giampolino. Eccone la lettura critica più aggiornata, fattane da un esperto nel catalogo di una mostra tenutasi lo scorso anno in Germania: "E' un caratteristico esempio della produzione rococò, sontuosamente decorato da motivi *rocailles* che, impreziosendone la base, si insinuano, poi, tra le volute che la tripartiscono e fanno da supporto ai medaglioni in cui sono le figure dell'Annunziata, della Addolorata e lo stemma del committente".[9] Ma anche per l'Ottocento neoclassico l'oreficeria trapanese è ben presente nel Tesoro della Madonna. Con due splendidi cimeli, ad esempio, fortunatamente ancora visibili nella citata raccolta presso il Museo Pepoli. Si tratta di un Bracciale e di un Diadema arricchiti entrambi con piccoli medaglioni di nitidi cammei in conchiglia. Riproduciamo il Diadema e riportiamo, al riguardo, l'ammirato giudizio critico che una specialista come Maria Accascina ebbe ad esprimere, già nel lontano 1974, sulla qualità dell'artigianato trapanese: "Non tanto nell'argenteria quanto nella gioielleria il neoclassicismo di Trapani esprime grandissima dignità per l'eccezionale esperienza nel lavorare ambre, cammei e coralli".[10]

## Gli ex-voto di pittura popolare.

Una diversa categoria delle testimonianze di devozione e gratitudine alla Vergine, come abbiamo accennato, è quella degli ex-voto delle classi popolari, del ceto marinaresco soprattutto, che in piccole pitture, nel nostro caso su tavola, raffiguravano un episodio o una situazione di difficoltà o pericolo vero e proprio, individuale o collettivo, in cui era intervenuta una speciale grazia o un miracolo vero e proprio per l'invocazione alla "Madonna di Trapani". Vi erano, a Trapani come altrove, vere e proprie botteghe artigiane specializzate in questo genere di pittura, che esponevano l'eloquente cartello: "Qui si fanno miracoli".[11]

Annotiamo di passaggio, sotto questo profilo, che nel Cinquecento, queste "tavoletti di miracoli" era il convento stesso a farle eseguire (forse anche in via approssimata e per pochi "tarì"), come nell'ottobre del 1559 quando viene erogata una somma "a m.ro Raffaele pitturi infra (per) pagamentu di quindici miraculi chi fici".[12]

Daremo conto, a momenti, sinteticamente, della notevole raccolta di tali "miracoli" conservata nel nostro Santuario (Cappella del Sacro Cuore e stanzetta accanto al sacello della Vergine). Ma non sarà inutile qualche nota preliminare sul sottofondo e il messaggio umano che le pitture esprimono con la raffigurazione dei peculiari episodi di difficoltà e pericoli superati con la grazia divina. Scrive, dunque, lo studioso che si è occupato delle raccolte presso alcune chiese del palermitano[13] che "l'ex-voto dipinto scandisce una tensione religiosa che possiamo sintetizzare in tre momenti tra di loro collegati: l'Evento-supplica, l'Offerta-rendimento e la Testimonianza-profezia". Sotto il primo profilo "l'ex-voto dipinto è il racconto di un avvenimento che assurge, per la persona che ne è stata il soggetto, al ruolo di evento particolare; meritevole, quindi, di essere fissato in immagine per una doppia memoria, laica (inerente al sociale quotidiano) e religiosa (inerente al sentimento di pietà che vuole destare altra pietà)al tempo stesso".

Sotto il secondo profilo, quello dell'Offerta-rendimento, l'ex-voto rappresenta una pur umile e modesta offerta alla potenza divina in segno di gratitudine. Per il terzo aspetto, infine, forse il più importante, la Testimonianza-profezia - strettamente legata, peraltro, alla precedente Offerta-rendimento - viene osservato che, in quanto attestato preciso di ciò che si è vissuto in prima persona, l'ex-voto rappresenta vera e propria "memoria religiosa", una "testimo-



Veduta parziale degli ex voto popolari nella cappella del sacro Cuore. Fotografie G. Scuderi




1749, Tavoletta ovale ex voto, *Conversione di un turco*



idem, particolare con veduta della strada per il Santuario

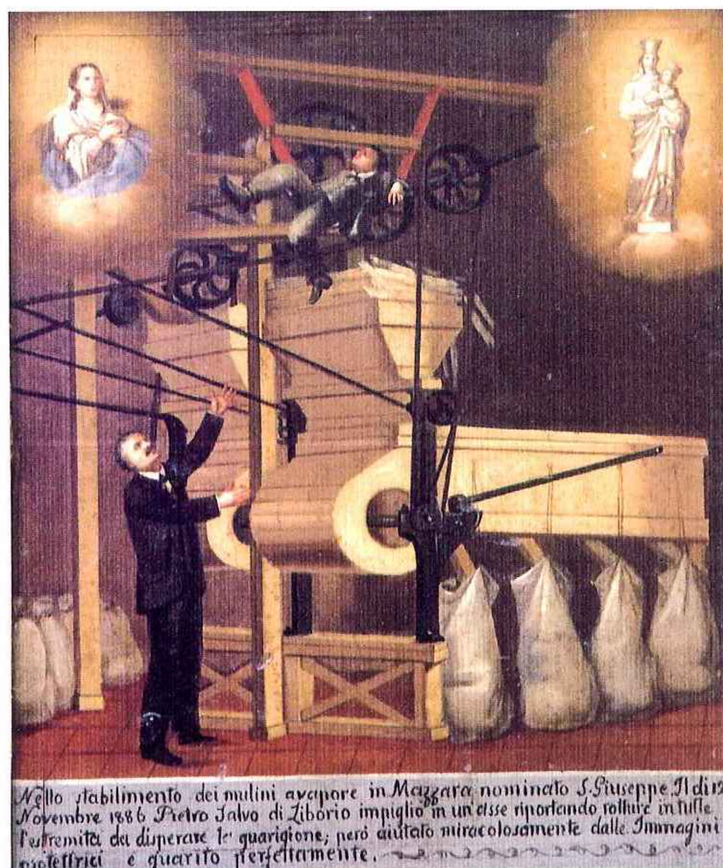
nianza di fede, per indicare non solo ciò che è avvenuto e renderne il dovuto ringraziamento ma anche per indicare che ancora oggi è possibile il ripetersi di simili avvenimenti (profezia)". Tutti questi aspetti, contenuti e valori degli ex-voto in generale sono, ovviamente, rappresentati nella consistente "pinacoteca" del nostro Santuario (di circa 70 esemplari) cui accennavamo prima.[14] Ci resta solo da farne qualche cenno specifico, cominciando dal rilevare che diverse sono le tipologie di contenuto raffigurate ma su tutte prevalgono i rischi e pericoli realmente occorsi nella vita marinaresca, cui fanno seguito quelli della vita contadina, artigianale e anche sociale, così come le malattie più o meno gravi o improvvise. Le rappresentazioni di episodi e figure erano improntate a tradizionali criteri e norme tecnico-estetiche, d'altronde assai semplici. Nell'ambito di una certa dimensione, qui delle tavolette (altrove tele) di misura media di cm. 40 x 60 c., occorreva soltanto delineare, in termini essenziali e in primo piano, la scena del pericolo - mare in tempesta con barche o velieri in difficoltà, aie con animali scalcianti, mulini con ingranaggi con figure impigliatevi, stanze con ammalati, ecc... - mettendo anche bene in evidenza, in appositi piccoli ovali in alto, la figura della Madonna invocata, talvolta assieme al "Santo Padre", San Francesco di Paola.

Di particolare interesse, per un motivo o per l'altro, appaiono alcuni di tali "miracoli", di cui vogliamo, quindi, fare cenno. Merita senz'altro la prima attenzione una rara tavoletta ovale (non per nulla conservata a parte dai Frati); sia per la sua più remota antichità rispetto alle altre - è datata, infatti, del 1749 - sia per il suo soggetto, narrato dalla scritta in basso, che ci dice della "conversione di un turco" dopo l'apparizione della Vergine, poi morto santamente; sia, infine, per la rappresentazione, sullo sfondo e dietro ai velieri in primo piano, della città falcata e della strada con diverse edicole votive, di congiunzione con il Santuario. Singolare è anche, nell'ovale precitato, la raffigurazione della Vergine apparsa, non in alto, da un lato o dall'altro della raffigurazione, come quasi sempre avverrà in seguito, ma proprio sullo stesso slanciato veliero del "turco" oggetto della grazia. Per la peculiarità della veduta ambientale (in questo caso di Ustica) inclusa nell'evento miracoloso - un rischio in questo caso di naufragio sugli scogli - si può avvicinare alla tavoletta settecentesca, oltre cent'anni dopo (1881) anche un'altra, da noi pure riprodotta, quasi emblematicamente per tutti i temi marinareschi della raccolta.

Tanti altri "miracoli", tante altre "colorite tavolette", anche a volerne considerare scontati i patetici contenuti e a riguardarne solo gli aspetti formali - composizione, disegno, colore... - meriterebbero davvero attenzione e riproduzioni. Ma ci limiteremo ad aggiungere solo quello, del 1886, che riproduce uno "stabilimento dei mulini a vapore di Mazara, in cui Pietro Salvo di Liborio impigliò in un'asse riportando rotture in tutte le estremità...", con la relativa guarigione, ovviamente, che la didascalia attribuisce sia alla Madonna di Trapani che alla Madonna del Paradiso (venerata a Mazara), entrambe raffigurate in alto, sui due lati del dipinto. Ma l'interesse maggiore di questa tavoletta è certamente nel suo quasi colto linguaggio formale - e non è detto che non sia uscita da mani non troppo popolari - che ci rende in termini di quasi moderna geometria astratta le varie parti del mulino, le vasche e i rulli, le pulegge e i sacchi di farina del "rinomato stabilimento nominato S. Giuseppe".




1881, Tavoletta ex voto con scena di naufragio. Fotografie G. Scuderi




1886, Tavoletta ex voto con scena di incidente in un mulino di grano

## NOTE

[1] A parte gli assai numerosi Inventari manoscritti di tali doni e acquisizioni dello stesso Convento carmelitano, a datare dal 1596, oggi conservati presso il Museo regionale Pepoli, almeno tre sono quelli a stampa, consultabili da chi lo volesse: nel *Tesoro Nascosto* di Vincenzo Nobile, Palermo, 1698; F. Mondello, *La Madonna di Trapani*, quivi, 1878; M. Augugliaro, *Guida di Trapani*, quivi, 1914.

[2] Le notizie documentarie sin qui inedite, ma da noi riferite nel cap. IX relativamente a quattro monumentali candelieri d'argento commissionati dal Convento nel 1584 a Nibilio Gagini e la letteratura divulgativa e scientifica relativa soprattutto ai materiali secenteschi, registrano, sotto il profilo arredativo, numerose acquisizioni di candelieri, appunto, lampade, paliotti, ecc. Particolarmente significativi appaiono, al riguardo, le offerte contemporanee, tra il 1641 e il 1651 del Vicerè Cabrera (una grande lampada tuttora esposta), del Vicerè Don Giovanni d'Austria (figlio naturale di Filippo IV, due candelieri con base decorata ed iscritta), del Cardinale Spinola, Vescovo di Mazara (un paliotto d'argento lavorato, tuttora all'altare della Madonna); sulle quali può consultarsi il catalogo della mostra *Il Tesoro Nascosto*, Palermo, 1995, schede a pagg. 201, 202, 206, 209.

[3] A monte del già citato catalogo del 1995 si pone quello, pur meno ricco per le opere che ci interessano, della mostra (tenutasi pure al Museo Pepoli) *Ori e Argenti di Sicilia*, Palermo 1989.

[4] Di Natale, *Il Tesoro*, cit. p. 93

[5] I due Bacili si possono vedere esposti nel reparto destinato alle oreficerie dell'attiguo Museo regionale Pepoli

[6] E' del 1974, pubblicato a Palermo, il suo monumentale e pioneristico volume *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*.

[7] Si veda, per tale usanza, V. Abbate. *Il tesoro come museum*. In *Il tesoro Nascosto*, cit. p. 50

[8] L'opera, come il precedente "San Giovanni senza testa" e quella di cui appresso "a forma di fiore", si trova esposta al Museo Pepoli.

[9] M. Vitella, Pisside. Scheda del catalogo *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale*, Palermo, 2007, p. 349.

[10] M. Accascina, *Oreficeria e Argenteria in Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo, 1974, p. 424. Il Bracciale e il Diadema sono stati studiati da M. C. Di Natale in *Il Tesoro nascosto*, catalogo della Mostra, Palermo, 1995, p. 177.

[11] v. F. Azzarello. *Miracoli e miracolati negli ex-voto dipinti di Chiese e Santuari di Palermo*, 1986, p. 23.

[12] v. *Registro di esito 1558-1603*, dell'ex-Archivio carmelitano, oggi con il n. l4 presso il Museo Pepoli, ad diem.

[13] v. F. Azzarello, *Miracoli...* cit, pp. 25-27.

[14] L'insieme della raccolta non è stato, a tutt'oggi, studiato adeguatamente come meriterebbe. Solo dieci schede scientifiche se ne possono vedere, a cura di Maria Adele Nicolosi, in *Arte popolare in Sicilia*, catalogo della mostra di Siracusa, Palermo, 1991, pp. 334-345. Frequenti, in tali schede, gli accenni a "pittori professionisti gravitanti intorno al Santuario". Solo per illustrarne le diverse tipologie di imbarcazioni riprodottevi, sedici di queste tavolette sono state scelte e presentate nel catalogo della mostra *La navigazione nel Mediterraneo*, Trapani, 2005, p. 155-167 (schede di Michela Giacalone).

## Bibliografia essenziale sui principali aspetti tematici trattati nel libro.

A monte delle essenziali bibliografie tematiche che in questa sede ci è parso sufficiente riportare, chi volesse approfondire le conoscenze in genere, potrebbe o dovrebbe consultare i seguenti archivi:

Ex archivio del Convento Carmelitano (di contabilità specialmente), oggi presso il Museo Regionale Pepoli

Archivio Generalizio dell'Ordine Carmelitano (AGOC), Roma.

Archivio del Senato di Trapani, Fondo dell'Annunziata, raccolto nelle corde 751, 754-758 presso la Biblioteca Fardelliana di Trapani.

Archivio di Stato di Trapani, Corporazioni soppresse ed Atti vari di Notai defunti.

Archivio Storico Diocesano di Mazara del Vallo.

Archivio Vescovile di Trapani.

### Sulla statua della Madonna


1878, Mondello, Fortunato. *La Madonna di Trapani, Memorie patrio-storico-artistiche,* quivi, 1878

1883, Di Marzo, Gioacchino. *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI,* Palermo

1906, Venturi, Adolfo. *Storia dell'Arte italiana,* Milano, IV

1907, Rolfs, W. *La Madonna di Trapani, in Miscellanea Salinas,* Palermo

1946, Scuderi, Vincenzo. *La Madonna di Trapani e il suo Santuario.* Tesi di laurea presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo

1949, Scuderi, Vincenzo. *Pittura e scultura a Trapani,* sta in monografia Trapani

1956, Bottari, Stefano. *Una scultura di Nino Pisano a Trapani,* sta in *Critica d'arte*

1960, Cosentino, M. P. *Studio sulla Statua della Madonna di Trapani,* in G. Monaco, *Notizie storiche sulla Basilica-Santuario della Madonna di Trapani*

1961, Toesca, P. *Il Trecento,* Torino

1964, Meli, Filippo. *Madonna con Bambino; percorso stilistico di un gruppo marmoreo nei secc. XV e XVI,* sta in *Arte Cristiana,* LXI

1970, Krufft, Hanno Walter. *Die Madonna von Trapani und Ihre Kopia,* in *Mittelungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz,* III, Firenze

1978, Scuderi, Vincenzo. *Arte medievale nel trapanese,* Trapani

1983, Burresi, M. *Andrea, Nino e Tommaso, scultori pisani,* catalogo della mostra, Milano

1985, Scuderi, Vincenzo. *La Madonna di Trapani,* in Il Tesoro nascosto, catalogo della mostra, Palermo

2003, Cassata, Giovanna. *Le copie piccole e preziose della Madonna di Trapani,* in *Materiali preziosi della terra e del mare,* Catalogo della mostra, Trapani


### Sulle origini del Convento carmelitano e sui suoi Priori


1595, Pugnatore, G. F. *Historia di Trapani (*ed. Costanza, 1984), Trapani

1638, Pirri, Rocco. *Ecclesia Mazarensis* (in *Sicilia Sacra,* ed. Mongitore), Palermo

1656, Lezana, J. B. *Annali dell'Ordine Carmelitano,* Roma

1812, P. Benigno di Santa Caterina, *Trapani allo stato presente sacra e profana,* manoscritto, presso Biblioteca Fardelliana di Trapani, vol. I

1825, Di Ferro, G. M. *Guida per gli stranieri in Trapani,* quivi

1830, Di Ferro, G. M., *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, quivi

1968, Serraino, Mario. *Trapani nella vita civile e religiosa,* Trapani

1981, Monaco, Gabriele. *La Madonna di Trapani,* Napoli

1984, Monaco, Gabriele. *Il Carmelo trapanese e i suoi figli illustri*, Napoli

1989, Sciascia, Laura. *I cammelli e le rose. Gli Abbate di Trapani da Federico II a Martino il Vecchio,* in *Il Mediterraneo medievale, Scritti in onore di Francesco Giunta,* Palermo, pp. 1176-1226.

1990, Smet, J. *I Carmelitani,* Roma

2007, Bulgarella, Filippo. *Profilo storico-biografico di Sant'Alberto degli Abbati nella Sicilia del suo tempo, in Sant'Alberto degli Abbati,* atti del convegno, Roma

## Sul Convento, la Chiesa ed il Santuario in genere

1605, Orlandini, Leonardo.*Trapani in una breve descritione,* Palermo

1638, Pirri, Rocco, *op. cit.*

1657, Caetani, Ottavio. *De Virgini Drepanitana*, in *Vitae Sanctorum Siculorum*, Palermo

1698, Nobile, Vincenzo. *Il Tesoro Nascosto riscoperto ai tempi nostri etc. etc.*, Palermo

1736, Fardella, M. *Rollo I di scritture del convento della SS. Annunziata di Trapani,* manoscritto presso il Convento Carmelitano

1761, Leanti, Arcangelo. *Lo Stato presente della Sicilia, ossia breve e distinta descrizione di essa...*, Palermo

1810, Benigno di Santa Caterina, op. cit.

1820, Amico, Vito. *Dizionario topografico della Sicilia* (traduzione Di Marzo), Palermo

1825, Di Ferro, G. M. *Guida per gli stranieri in Trapani,* quivi

1878, Mondello, Fortunato. *La Madonna di Trapani, Memorie patrio-storico-artistiche,* quivi, 1878

1879, Mondello, Fortunato. *Sulle pitture in Trapani dal sec. XIII al sec. XIX e sui pittori trapanesi, profilo storico*, ms. 212 della Biblioteca Fardelliana, pubblicato dalla stessa nel 2008

1883, Mondello, Fortunato. *Breve guida artistica di Trapani,* quivi

1968, Serraino, Mario. *Trapani nella vita civile e religiosa,* Trapani

1981, Monaco, Gabriele. *La Madonna di Trapani. Storia, Culto, Folklore.* Napoli

1983, Serraino, Mario. *La Madonna di Trapani e i Padri Carmelitani,* Trapani

1992, Serraino, Mario. *Storia di Trapani,* vol. III

## Sulla chiesa gotica

1946, Scuderi, Vincenzo. *La Madonna di Trapani e il suo Santuario.* Tesi di laurea presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo

1972, Spatrisano, Giuseppe. *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento,* Palermo

1978, Scuderi, Vincenzo. *Arte medievale nel trapanese,* Trapani

1981, Monaco, Gabriele. *La Madonna di Trapani,* cit.

1990, Barbera, Patrizia. Billeci, Sabrina. Tallarita, Salvatore. *La chiesa dell'Annunziata a Trapani*, Tesi di laurea in Architettura, Università di Palermo

## Sulle cappelle primo-cinquecentesche della Madonna, dei Pescatori e dei Marinai

1630, Cavarretta, B. *Libro delle scritture attinenti alla pretensione dell'Ecc.mo Principe della Cattolica circa la statua di Nostra Signora e Sua Cappella.* Manoscritto presso la Biblioteca Fardelliana, Trapani

1736, Fardella, M. *Rollo I di scritture del convento della SS. Annunziata di Trapani,* manoscritto presso il Convento Carmelitano

1810, Fardella, G. *Annali di Trapani,* Manoscritto presso la Biblioteca Fardelliana, Trapani

1812, P. Benigno di Santa Caterina, *Trapani Sacra,* cit., vol. I

1825, Di Ferro, G. M. *Guida per gli stranieri in Trapani,* quivi

1878, Mondello, Fortunato. *Sulle pitture in Trapani dal sec. XIII al sec. XIX e sui pittori trapanesi, profilo storico*, ms. 212 della Biblioteca Fardelliana, pubblicato dalla stessa nel 2008

1913, Freschfield, E. H. *Cellae trichorae and other cristian antiquities in the byzantine provinces of Sicily with Calabria and North Africa including Sardinia,* London

1938, Calandra, Enrico. *Breve storia dell'architettura in Sicilia,* Bari

1955, Scuderi, Vincenzo. *Contributo alla storia dell'architettura del Rinascimento in Trapani,* in Atti del VII Convegno di Storia dell'Architettura, Palermo

1978, Scuderi, Vincenzo. *Arte medievale nel trapanese,* Trapani

1981, Monaco, Gabriele. *La Madonna di Trapani,* cit.

1983, Serraino, Mario. *La Madonna di Trapani e i Padri Carmelitani,* Trapani

1984, Bellafiore, Giuseppe. *Architettura in Sicilia 1458-1535,* Palermo

1995, Bongiovanni, Gaetano. *Vicende della Cappella della Madonna,* in *Il Tesoro nascosto*, Palermo

1996, Giuffrè, Maria. *Architettura in Sicilia nei secoli XV e XVI: le "cappelle a cupola su nicchie" fra tradizione e innovazione,* in *Storia e Restauro di Architetture siciliane,* Roma

2002, Nobile, Marco Rosario. *Un altro rinascimento, Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558.* Benevento

2008, Nobile, Marco Rosario. *Il tardogotico nella Sicilia occidentale. Erice e Trapani tra XV e XVI secolo,* in *Il Duomo di Erice tra gotico e neogotico,* Erice

## Sulle opere del rinnovamento conventuale tra rinascimento e barocco

Pur essendo state le opere di questo fervido periodo quelle da cui è scaturita la facies di grande respiro monumentale e culturale dello storico convento che ancor oggi ammiriamo nella nuova funzione museale, mai il complesso dei relativi manufatti è stato oggetto di un'adeguata indagine filologica e storico-artistica, quale noi abbiamo cercato di realizzare in questa occasione, pur tra tante difficoltà operative. Solo recentissimamente una limitata parte, relativa soprattutto ai versanti meridionale ed occidentale, è stata indagata nel contesto di un parziale riordino museale. Non ci resta, quindi, che rimandare alle specifiche citazioni in nota (nel capitolo nono) delle frammentarie pubblicazioni, antiche e recenti, su parti specifiche del citato insieme.

## La chiesa settecentesca e il suo arredo pittorico

1750, Amico, Giovan Biagio. *L'Architetto Prattico,* vol. II, tavola 38

1878, Mondello, Fortunato. *La Madonna di Trapani,* cit.

1918, Romano, S. *G. B. Amico e le sue opere di Architettura,* in *Archivio Storico Siciliano,* Palermo

1961, Scuderi, Vincenzo. *L'opera architettonica di Giovan Biagio Amico, in Palladio,* III, Roma

1968, Ganci, Gaetano. *Il Barocco nella Sicilia occidentale,* Palermo

1968, Paolini, Maria Grazia. *L'architettura barocca nella Sicilia occidentale.* Dispense universitarie, Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo

1981, Boscarino, Salvatore. *Sicilia barocca,* Roma

1985, Boscarino, Salvatore. *Temi e stagioni dell'architettura di Giovan Biagio Amico,* in *Giovan Biagio Amico, atti della giornata di studi,* Roma

1985, Brandi, Cesare. *Disegno dell'architettura italiana,* Roma

1986, Scuderi, Vincenzo. *Pittori trapanesi del Settecento, Giuseppe Felici, Domenico La Bruna e Giuseppe La Francesca,* in *Le Arti in Sicila nel Settecento, Studi in onore di Maria Accascina,* Palermo, pp. 553-590.

1997, Scuderi, Vincenzo. *Architettura e architetti barocchi del trapanese,* Marsala

2003, Mazzamuto, Antonella. *Giovan Biagio Amico, architetto e trattatista del Settecento,* Palermo

2004, Piantina, Maurizio, *La chiesa dell'Annunziata di Trapani e l'intervento di G.B. Amico,* Tesi di dottorato presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo.

2008, Scandariato, Daniela. *Bizzarrie rocaille dal mobile intagliato all'argento in alcuni centri della Sicilia occidentale,* in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale,* Palermo

## Gli ex-voto aulici e popolari

Secc. XVI-XVIII, Inventari manoscritti dell'ex convento carmelitano presso il Museo Pepoli, parzialmente pubblicati nel catalogo *Il tesoro nascosto,* Palermo, 1995 (v. appresso)

1698, Vincenzo Nobile, *Il Tesoro nascosto riscoperto ai tempi nostri.* Palermo.

1878, Fortunato Mondello, *La Madonna di Trapani,* Trapani

1914, M. Augugliaro, *Guida di Trapani,* Trapani

1974, Maria Accascina, *Oreficeria siciliana dal XII al XVIII secolo,* Palermo

1989, Maria Concetta Di Natale (a cura di), *Ori e argenti di Sicilia,* catalogo della mostra, Palermo

1986, F. Azzarello, *Miracoli e miracolati negli ex-voto dipinti di Chiese e Santuari di Palermo,* Palermo

1991, M. A. Nicolosi, *Arte popolare in Sicilia,* Palermo

1995, Maria Concetta Di Natale (a cura di), *Il tesoro nascosto,* catalogo della mostra, Palermo

2005, M. Giacalone, *Gli ex-voto della Madonna di Trapani,* schede nel catalogo della mostra *La navigazione nel Mediterraneo,* Trapani.

Vincenzo Scuderi è stato Direttore Del Museo Nazionale Pepoli di Trapani sino al 1965, quindi Soprintendente alla Gallerie ed opere d'arte della Sicilia (1965-1975), per i Beni artistici e storici della Sicilia Occidentale (1975-1985) e per i Beni culturali e ambientali della Provincia di Palermo (1986-88).
Ha svolto prevalentemente i suoi interessi di studio sul patrimonio storico artistico dell'area trapanese. Prescindendo da una serie di articoli sia scientifici che divulgativi su giornali e riviste nonchè di schede di catalogo e presentazioni dei Cataloghi di restauri curati come Soprintendente, i suoi lavori più significativi a monte di questo testo, sono: *Pittori trapanesi dell'Ottocento* (1954); *L'Arte in Sicilia dall'Antichità all'Ottocento* (1957); *Il Museo Nazionale Pepoli in Trapani* (1965); *Architettura ed architetti barocchi del trapanese* (1973 e 1994); *Arte del Medioevo nel trapanese* (1978).

